Pierre Aubry : Cent motets du XIIIe siècle publiés d'après le manuscrit Ed. IV. 6 de Bamberg
III - Etudes et commentaires

Pronde Brothers . New Yo
1964

(Ib-10/D)

AVANT-PROPOS

Tandis que dans les œuvres d'un César Frank, d'un Camille Saint-Saëns, d'un Vincent d'Indy et de quelques autres maîtres contemporains, nous saluons, avec joie et non sans orgueil, une renaissance de la musique française, tandis que, sous l'influence d'initiatives hardies, légitimées par le génie qui crée les traditions et les courants artistiques, nous voyons la science actuelle de l'harmonie élargir ses règles chaque jour trop étroites, les rythmes revêtir des parures inédites, l'orchestre s'enrichir de sonorités nouvelles et de combinaisons plus variées, il nous a semblé que ce serait chose pittoresque et curieuse par la force même du contraste de remettre au jour un des plus anciens monuments de la musique française, un recueil de motets du treizième siècle, dont le manuscrit original est conservé à la bibliothèque royale de Bamberg, en Bavière.

Cette publication est la première réalisation d'une idée qui nous est chère. La France a pendant tout le moyen âge envoyé dans les bibliothèques monastiques ou princières des pays avoisinants nombre de manuscrits, qui n'ont point fait retour à leur lieu d'origine et qui, aujourd'hui, demeurent dans les bibliothèques publiques de l'Espagne, de l'Angleterre, de l'Allemagne ou de l'Italie. Tant que ces manuscrits ne contiennent que des textes littéraires, on peut en prendre ou en faire prendre des copies fidèles, qui seront les éléments d'une bonne édition critique, et tout est dit. Mais, si ces manuscrits renferment des œuvres lyriques accompagnées de notations musicales, il y a un intérêt de premier ordre, il y a même nécessité, lorsque l'on édite ces compositions, à publier tout ensemble le texte musical ancien et sa

transcription en notation moderne. Or, les progrès réalisés dans les applications industrielles de la photographie sont tels, qu'il est présentement plus simple et, d'autre part, plus scientifique de donner le fac-similé du manuscrit original que le texte typographié ou gravé de son contenu.

Nous souhaitons donc de pouvoir ainsi reproduire successivement quelques-uns des principaux manuscrits de la poésie lyrique française du moyen âge, qui se trouvent actuellement dans les bibliothèques étrangères : c'est avec le précieux manuscrit de Bamberg que nous ouvrons la série.

Nous croyons avoir fait un choix heureux. En effet, musical ou littéraire, le texte de ce recueil est excellent ; le copiste qui l'a transcrit semble bien avoir été un des plus habiles et des plus soigneux de son temps ; mais surtout, si le manuscrit de Bamberg mérite de fixer notre attention, c'est que les motets qui s'y trouvent contenus représentent la forme la plus parfaite et la plus caractéristique de la composition polyphonique au siècle de saint Louis. Le grand public, quand il entend un motet de Palestrina ou de Roland de Lassus, est assez porté à croire que les maîtres de la Renaissance ont été les créateurs de cette forme d'art. On ignore assez généralement que c'est aux premières années du treizième siècle qu'il faut faire remonter les origines du genre et que, cent ans plus tard, le motet avait déjà considérablement évolué au travers d'incessantes transformations. Vers la fin du siècle, ce genre avait atteint son point de perfection et le type qui est suivi dans le manuscrit de Bamberg représente le motet classique du moyen âge. Nous mettons donc sous les yeux du lecteur une sélection d'œuvres caractéristiques d'une époque : c'est la raison de notre choix.

Nous ne croyons certes pas que l'histoire du motet au treizième siècle soit une question qui doive exciter jamais la curiosité du grand public ; mais il se pourrait, en revanche, que les conclusions qui découlent de nos recherches débordent le domaine restreint, dont primitivement elles semblaient ne devoir point sortir, et, qu'au delà de la musicologie proprement dite, cette étude d'histoire musicale intéresse même par quelques côtés l'histoire générale.

Expliquons-nous.

Depuis le début du treizième siècle, depuis le temps où les compositions des musiciens déchanteurs emplissaient de leurs rudes harmonies la nef de Notre-

Dame, l'histoire de la musique française a, pendant six siècles et jusqu'à nous, poursuivi, sans heurts, sans lacunes, le cours logique et régulier de son évolution. Les mensuralistes de cette époque ont été des créateurs ; ils ont été des éducateurs aussi, car les nations voisines sont musicalement les tributaires du génie français. Puis, chaque siècle a amené des transformations, mais toujours sous l'apport des générations nouvelles il subsiste quelque chose du passé, et si, d'âge en âge, nous remontons de l'époque contemporaine jusqu'à ces périodes d'enfantement et de genèse, nous pourrons dire, sans que ce soit un paradoxe trop exagérément outré, que parmi les ancêtres lointains, mais directs, des musiciens les plus complexes de l'heure présente, quelle que soit leur nationalité, fussent-ils d'outre-Rhin comme Wagner ou Richard Strauss, il y a les modestes déchanteurs de Notre-Dame. Certes, entre les motets que nous publions ici et telle page de Parsifal *ou d'une symphonie moderne, on ne peut légitiment établir une filiation quelconque qu'en rapprochant les états successifs d'une évolution de six siècles, mais il n'est pas moins vrai que si un musicologue, écrivant une histoire de la théorie musicale, se proposait d'observer en ce qui concerne les rythmes, les tonalités et les procédés d'écriture, la permanence qui est au fond de toutes leurs transformations, il puiserait les éléments de son travail dans la réalité la plus tangible. Bref, nous dirons que la musique moderne est sortie de l'*ars mensurabilis *du moyen âge et, comme cet art est essentiellement d'origine française, notre conclusion est ici que la musique moderne a trouvé en France sa première patrie et qu'elle s'est développée par la suite chez les nations voisines, en Italie et en Allemagne surtout, selon le génie de ces différents peuples.*

*Mais nous pouvons aller plus loin et préciser davantage : ces origines ne sont pas seulement françaises, elles sont parisiennes par surcroît. Nous savons que c'est à Paris qu'apparaissent, au début du treizième siècle, peut-être même à la fin du siècle précédent, les premières manifestations, historiquement attestées, de la musique mesurée. Cet art est né à Paris, dans la cité, il a été cultivé dans le milieu propice du cloître Notre-Dame, c'est dans le chœur de cette église que furent chantées les plus anciennes compositions de Pérotin et de Robert de Sabillon, ces superbes pièces en forme d'*organum *à quatre parties, ces* Viderunt, *ces* Sederunt, *ces* Mors, *dont les contemporains faisaient si grand cas, et les conduits et les motets. Les manuscrits, dans lesquels ces œuvres nous ont été conservées, sont eux-mêmes de*

provenance parisienne ; ils ont été écrits par des copistes, enluminés par des artistes aux gages du Chapitre de la cathédrale et c'est de Notre-Dame qu'ils sont partis, quand, messagers de l'art français, ils ont été par delà nos frontières politiques porter au loin les compositions de nos musiciens. Aurait-on quelques doutes encore sur l'origine de ces discantuum volumina, *de ces recueils de motets, l'examen du manuscrit dans ses caractères intrinsèques et dans son contenu suffirait pour les faire tomber. La paléographie constate en effet une parenté étroite entre l'écriture musicale de ces livres de déchant et la notation des graduels, des antiphonaires et autres livres liturgiques du diocèse de Paris ; d'autre part, ces recueils contiennent un grand nombre de pièces relatives à des saints ou à des saintes particulièrement en honneur à Paris et non ailleurs ; enfin, le style même des miniatures et des lettres ornées vient confirmer la provenance parisienne de ces manuscrits.*

Nous resserrerons donc notre précédente conclusion : c'est, dirons-nous, Notre-Dame de Paris qui fut, au treizième siècle, le berceau de la musique moderne et le manuscrit de motets que nous publions ici est un témoin de ces origines.

Portons maintenant notre attention d'un autre côté. L'examen du texte poétique des motets ne nous permet d'en prendre qu'une connaissance incomplète. A lire les pièces qui sont publiées dans les recueils de MM. Stimming et Gaston Raynaud, on croirait volontiers que ce sont là des compositions isolées, définitives, formant un tout par elles-mêmes. Cependant rien de plus contraire à la réalité que cette interprétation : le motet est une œuvre qui a vécu, qui a passé par des états successifs et qui a une histoire. Or, l'étude musicologique seule nous permet de retrouver et de retracer cette histoire. Le philologue est impuissant en face de cette tâche. Mais, en prenant comme auxiliaire le texte musical, nous pouvons rapprocher toutes les compositions, soit latines, soit françaises, qui ont été écrites sur un même timbre mélodique et nous arrivons ainsi à établir comment tel motet en langue vulgaire n'est qu'une traduction ou une adaptation faite sur un motet latin plus ancien, comment telle pièce à deux voix est destinée à devenir le noyau d'une composition à trois ou quatre parties, etc. Il est vrai que le philologue, préoccupé seulement de donner un texte critique, n'a que faire de ces rapprochements. Mais il y a mieux : nous ferons voir au cours de cette étude pourquoi, seul, entre toutes les formes de la poésie lyrique au treizième siècle, le motet a été constamment écrit en

vers libres. Ceci n'est point négligeable et, si ce n'est qu'un exemple, il montre du moins qu'en certains cas les recherches musicologiques méritent d'intéresser les philologues et les historiens de la littérature.

*Enfin, peintres ou sculpteurs, les artistes ont les musées, les musiciens ont les manuscrits des bibliothèques, s'ils sont curieux de connaître les œuvres du passé. Mais toutes les œuvres d'art ne sont point à un même degré accessibles : une œuvre plastique, quelle que soit la civilisation dont elle émane, frappe immédiatement nos sens par le fait qu'elle se présente à nous dans un état d'achèvement complet. Au contraire, pour le musicien qui n'a point reçu une formation spéciale, toute composition musicale antérieure à l'époque moderne est à peu près inexistante, s'il ne l'entend exécuter, s'il ne la lit transcrite en notation usuelle. Il y a donc un grand intérêt à multiplier les publications de cette nature : elles sont les musées rétrospectifs de la musique. Elles parlent à l'imagination de l'artiste, l'éveillent et la dirigent, comme c'est le propre de toute documentation qui évoque fidèlement la réalité d'un siècle lointain. Que faisons-nous donc ici connaître aux musiciens du passé de leur art ? Nous avons cherché d'abord à ne pas recommencer l'*Art harmonique aux XIIe et XIIIe siècles *de De Coussemaker, c'est-à-dire que, lors même que le besoin de remettre au point les questions traitées par cet érudit était évident, nous avons préféré nous attacher à des sujets tout à fait nouveaux. C'est dans cet esprit que nous avons essayé, toutes les fois que la chose fut possible, de retracer l'histoire de chacune des compositions de notre manuscrit, mais surtout deux autres chapitres de ce travail nous ont semblé présenter au regard de l'histoire musicale un intérêt plus immédiat encore.*

En effet, nous avons, croyons-nous, réussi à codifier les règles de la rythmique mesurée du treizième siècle et à dégager les principes qui, de ce point de vue, dominent alors toute composition musicale.

En second lieu nous avons cherché à montrer dans quelle mesure s'unissaient au moyen âge les instruments et les voix pour exécuter les motets : l'idée est nouvelle, elle est encore discutable, certes, mais nous n'en avons eu qu'une satisfaction plus grande à tenter cette transformation d'une hypothèse vraisemblable en une vérité démontrée.

Et que de choses à dire nous n'avons point dites ! On trouvera ce qui manque

ici dans le livre cité plus haut de De Coussemaker, dont quelques pages sont encore excellentes, bien que l'ensemble de l'ouvrage ait vieilli, et dans différents articles de revues publiés plus récemment, soit en France, soit en Allemagne, et que nous citons au cours du présent travail.

Mais il est encore une tâche à réaliser, c'est celle que nous avons le plus à cœur de remplir complètement. Il s'agit de rendre à notre excellent ami, M. Jules Ecorcheville, qui a eu l'initiative de cette publication et qui en a assuré la réalisation, la justice qui lui est due et les remerciements qu'il mérite : bien que nos études et nos goûts personnels nous entraînent vers des siècles différents de notre histoire musicale, nous nous retrouvons, M. Ecorcheville et nous-même, dans un commun amour de la vieille France et, tous deux, nous pensons qu'il n'est point dans notre passé de manifestations d'art, si modestes soient-elles, dont on ne doive avoir souci. Il s'agit encore de dire l'expression de notre gratitude au R. P. dom Beyssac, moine bénédictin de Solesmes, et à M. le Dr. Johannès Wolf, de Berlin, qui a accepté, avec deux autres amis dévoués, MM. Villetard et Gastoué, la tâche ingrate de revoir nos épreuves. Nous saluons ici en M. Johannès Wolf la plus haute autorité en matière de musicologie médiévale ; sa belle Histoire de la notation mesurée (1250-1460) *est un ouvrage aujourd'hui classique et, en acceptant la dédicace de ce travail, il nous a fait un honneur qui nous est infiniment précieux.*

P. A.
Janvier 1908.

CENT MOTETS DU XIIIe SIÈCLE

CHAPITRE PRÉLIMINAIRE

ORIGINE ET DÉVELOPPEMENT DU MOTET AU TREIZIÈME SIÈCLE

INTRODUCTION A L'ÉTUDE DU MANUSCRIT DE BAMBERG

Notre intention, dans le présent chapitre, est d'exposer, en même temps que nos recherches personnelles, l'état actuel de la science musicologique relativement à l'histoire du motet au treizième siècle. Il y a là un certain nombre de questions, qui intéressent au plus haut degré, non seulement l'historien de la musique, ce qui va de soi, mais aussi l'historien de la poésie du moyen âge et que celui-ci ne peut résoudre, s'il en est réduit aux seules ressources de la critique historique et littéraire. Au seuil de cette publication intégrale du manuscrit de Bamberg, il nous semble donc opportun de retracer d'abord les origines du motet et les phases de son développement au treizième siècle, jusqu'au moment où notre recueil nous montre le genre en son plein épanouissement. Nous n'irons pas plus avant, car, dès le début du siècle suivant, dès l'époque du *Roman de Fauvel* (1314), le style et les formes du motet relèvent d'une technique nouvelle, assez différente de celle de l'âge précédent, pour qu'il nous soit permis de croire qu'une ère vient de se clore dans l'histoire du motet.

De Coussemaker a dressé le bilan de ce que l'on connaissait en fait d'œuvres polyphoniques du moyen âge, avant qu'il eût remis au jour le manuscrit de Montpellier (1). Le total en est fort mince et ce célèbre recueil, qui fait le fond de la publication, *L'Art harmonique aux* XIIe *et* XIIIe *siècles*, a apporté aux études musicologiques une contribution considérable (2).

(1) De Coussemaker (E). — *L'Art harmonique aux* XIIe *et* XIIIe *siècles*, p. 13 et ss. Paris, 1865. Le manuscrit dont il est ici question se trouve à la Bibliothèque Universitaire de Montpellier et figure sous la cote H, 196.

(2) Voir comme principaux jugements critiques sur cette publication l'article d'Oswald Koller, *Der Liederkodex von Montpellier* dans la *Vierteljahrsschrift fuer Musikwissenschaft* (1888) et l'article de Friedrich Ludwig, *Die 50 Beispiele Coussemaker's aus der Handschrift von Montpellier* dans les *Sammelbaende der Internationalen Musik-Gesellschaft* (1903).

Scanned with OKEN Scanner

Mais De Coussemaker s'est exagéré à lui-même l'importance de ce monument : il a cru parfois y trouver ce qui n'y était point et, en même temps, n'a pas toujours aperçu ce qui s'y trouvait réellement. La valeur exacte du manuscrit de Montpellier pour les études de musicologie médiévale nous apparaît mieux aujourd'hui. Sa perte aurait causé dans notre documentation une lacune regrettable, mais le dommage n'eut point été irréparable, et d'autres manuscrits, que De Coussemaker ignorait, sont plus précieux peut-être pour la connaissance des formes musicales du treizième siècle. Nous les signalerons dans la suite de cette étude. Le manuscrit de Montpellier est sans doute le plus considérable des recueils de motets, mais ce n'est qu'un recueil de motets.

En effet, il faut savoir que trois formes de la composition polyphonique, l'*organum*, le *conductus* et le *motet*, ont été en faveur auprès des musiciens du douzième siècle à son déclin et du siècle suivant. On peut, en lisant dans l'*Art harmonique* les pages qui leur sont consacrées, se rendre compte que n'ayant, pour arriver à la connaissance de ces formes musicales, que les renseignements des théoriciens et non les œuvres elles-mêmes, De Coussemaker devait se faire de l'*organum* et du *conductus* une conception à la fois incomplète et erronée. Et si, au cours de ces dernières années, les bibliothèques publiques n'avaient les un après les autres livré leurs trésors, si nous n'avions eu pour les consulter les *discantuum volumina* de Florence (1), de Wolfenbuettel (2), de Londres (3), de Paris (4), de Madrid (5) et de Turin (6), nous en serions au même point encore que De Coussemaker, qui toutefois fut réellement l'initiateur des études de musicologie médiévale et dont les travaux, pour vieillis et incomplets qu'ils puissent être en beaucoup de points, servent encore d'assise première à toute recherche sur l'histoire musicale du moyen âge, plus particulièrement sur l'histoire du motet.

L'*Antiphonaire de Pierre de Médicis* est le plus complet de ces *discantuum volumina* (7) : il reproduit assez fidèlement la disposition des recueils décrits par l'Anonyme IV et renferme la plupart des pièces caractéristiques désignées par cet auteur. Signalé une première fois par M. Léopold Delisle, dans l'*Annuaire-Bulletin de la Société de l'Histoire de France*, en 1885, ce manuscrit a été en 1896 l'objet d'un examen plus complet de la part de M. Wilhelm Meyer, qui en a fait la base de sa belle étude sur l'origine du motet (8). Cet érudit, qui ne se pique point d'être musicien, a donné de l'origine de cette forme une explication, qui est infiniment précieuse pour l'histoire de la musique, et c'est elle que nous allons reproduire ici.

Il faut partir de la notion de l'*organum* : une pièce d'*organum* est une composition mélodique, sans paroles et peut-être instrumentale, à deux, à trois ou à

(1) Florence, Bibliothèque Laurentienne, *Pluteus* XXIX, 1.
(2) Wolfenbuettel, Helmstadt 628 et 1099.
(3) Londres, Musée Britannique, Egerton 274.
(4) Paris, Bibliothèque Nationale, latin 15139.
(5) Madrid, Bibliothèque Nationale, Hh. 167.
(6) Turin, Bibliothèque du Roi, *Manoscritti vari*, n° 42.
(7) Florence, manuscrit précédemment cité.
(8) MEYER (WILHELM). — *Der Ursprung des Motetts* dans les *Nachrichten von der koeniglichen Gesellschaft der Wissenschaften zu Goettingen*. 1898. — Cette étude a été plus récemment rééditée dans les *Gesammelte Abhandlungen zur mittellateinischen Rythmik*. Berlin, 1905. 2 vol.

quatre parties, dont les parties supérieures se déroulent au dessus d'un chant donné, appelé *tenor*, lequel est toujours emprunté au répertoire liturgique. L'*organum* est une très ancienne forme de la composition polyphonique : on se souvient que, dès l'année 1198, Eudes de Sully, évêque de Paris, autorisa l'exécution de ces œuvres à diverses parties de l'office.

Nous ne songeons point à étudier ici les transformations successives des compositions de cette famille (1) et nous ne retenons que les deux faits suivants :

1° Il existait, dès la fin du douzième siècle, des pièces d'*organum* double, triple ou quadruple, formées de mélismes se développant au-dessus d'un tenor liturgique.

2° Un grand nombre de ces pièces se retrouve dans les différents *volumina discantuum* qui nous sont parvenus, dans les recueils de Florence et de Wolfenbuettel en particulier.

Or, il s'est passé, au début du treizième siècle et vraisemblablement dans le milieu de musiciens de l'église Notre-Dame, à Paris, le même fait qui, trois cents ans plus tôt, s'était produit déjà au monastère de Jumièges, en Normandie, quand un moine avisé composa les premières séquences : sur les mélodies sans paroles des pièces d'*organum*, on eut l'idée d'adapter un texte poétique et de transformer des mélismes, instrumentaux peut-être ou simplement vocalisés, en mélodies véritablement chantées, les motets (2).

Un certain nombre de motets du recueil de Bamberg ont cette origine : ainsi la pièce *Mors morsu* a été adaptée sur le célèbre *organum* en forme de quadruple *Mors* qui se trouve dans presque tous les livres de déchant. Le motet *Ex semine Abrahe* a été composé sur les mélodies du triple *Nativitas*, qu'un texte de l'Anonyme IV attribue à maître Pérotin : ce triple se rencontre dans le manuscrit de Montpellier et dans les deux recueils de Wolfenbuettel. Le motet *Ad solitum* a été adapté sur un mélisme *Regnat* de l'*Antiphonaire* de Florence. La pièce *In Bethleem Herodes iratus* vient du mélisme *In Bethleem* de Florence ; le motet *Mens fidem seminat* de *In odorem*, qui a été conservé en divers manuscrits. Il en est de même de *O quam sancta*, dont les paroles sont une adaptation sur la mélodie *Et gaudebit* de Florence et de Paris. Enfin, quatre pièces d'*organum* de ce dernier recueil ont donné naissance aux quatre motets : *Agmina milicie, Bele sans orguil, Dieus! je n'i puis la*

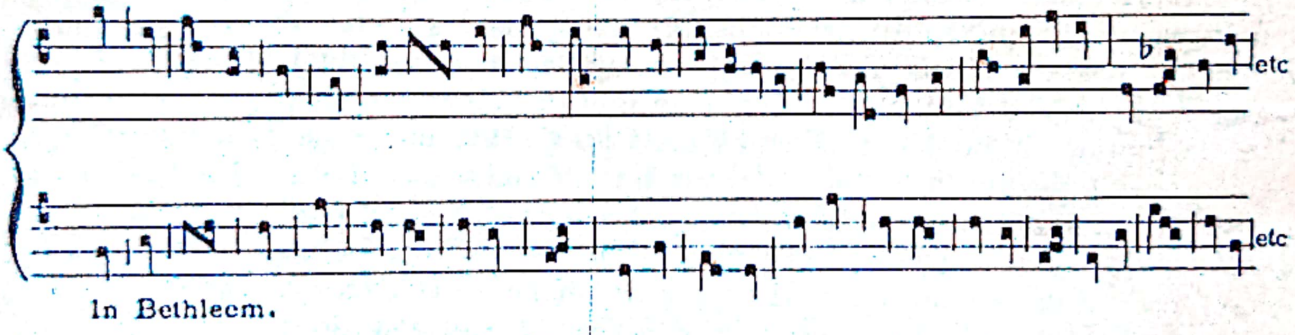
(1) Voir un article de Fr. Ludwig sur lequel nous aurons plusieurs fois l'occasion de revenir : *Ueber die Entstehung und die erste Entwicklung der lateinischen und franzoesischen Motette in musikalischer Beziehung*, dans les *Sammelbaende der Internationalen Musik-Gesellschaft* (1906).

(2) Un texte curieux, que M. Wilhelm Meyer n'a pas connu, vient confirmer sa thèse et montrer l'union étroite qui existe entre l'*organum* et le motet. C'est un fragment de manuscrit du treizième siècle, qui se trouve à la Cathedral Library de Worcester. Il s'agit d'une adaptation en style polyphonique de l'alleluia *Nativitas*, qui se chantait le jour de la Nativité de la Vierge. Le texte complet de cette pièce est *Alleluia. Nativitas gloriose Virginis Marie ex semine Abrahe orte de tribu Iuda, clara ex stirpe David.* Sur cette mélodie les musiciens déchanteurs de Notre-Dame, Pérotin entre autres, avaient composé des développements mélismatiques à trois parties et le motet *Ex semine Habrahe* est formé, venons-nous de dire, par l'adaptation d'un texte poétique nouveau sur les vocalises correspondant aux mots *ex semine* de la pièce d'*organum*. Or, l'intérêt du fragment de Worcester est de nous présenter le motet enchassé dans l'*organum* : à ces mêmes mots *ex semine*, il y a une interruption de l'*organum triplum* et les chantres continuent en exécutant, à trois parties également, le motet en question. Nous ne connaissons malheureusement pas d'autres exemples de cette disposition. On trouvera au chapitre relatif à la paléographie des motets (pl. II) un fac-similé de ce précieux fragment.

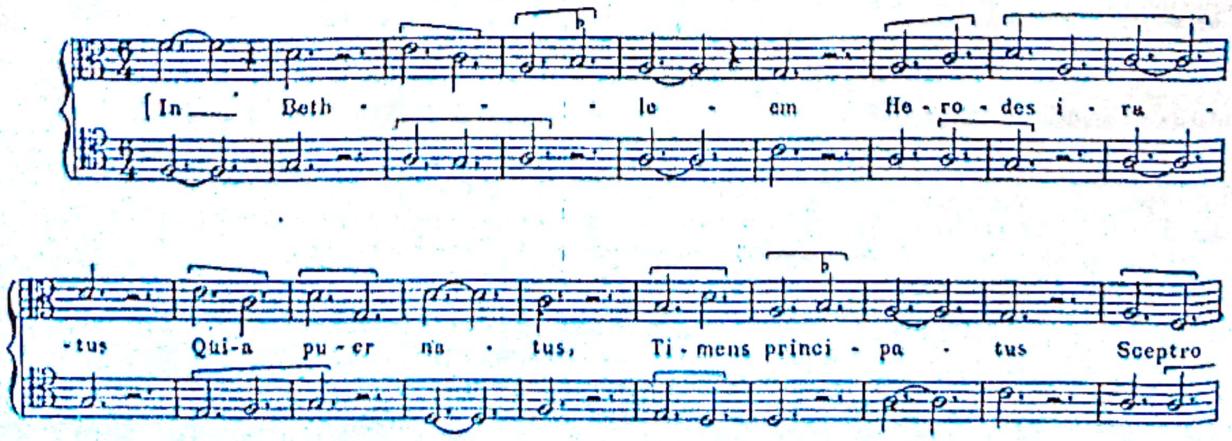
nuit dormir, He bergiers ! si grant envie, du manuscrit de Bamberg. Nous avons dans cette énumération une indication des motets les plus anciennement composés : il est à penser, ainsi que nous le dirons plus loin, que les motets en langue vulgaire dont nous venons de donner les *incipit* avaient pourtant des prototypes latins, que nous n'avons point retrouvés.

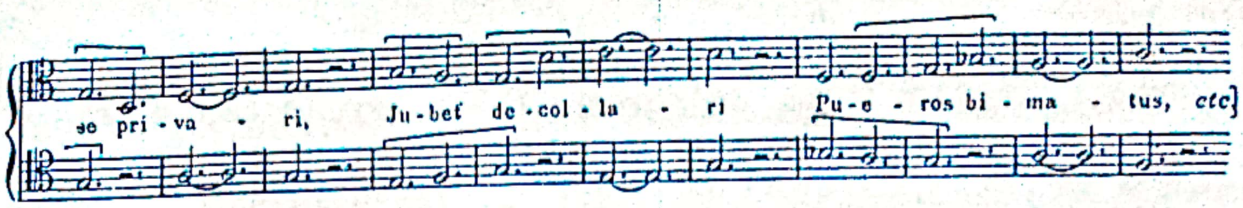
Examinons sur un texte comment dans la réalité l'évolution s'est faite. Nous cherchons dans le répertoire des pièces d'*organum* une pièce dont un remanieur ait fait choix pour la transformer en motet et nous prenons, par exemple, le mélisme qui se déroule sur le verset d'alleluia *Herodes iratus occidit multos pueros in Bethleem Jude* devenu le *tenor* de la pièce d'*organum*.

La partie de mélodie afférente aux mots *In Bethleem* a seule été utilisée. Nous donnons le début de ce texte d'*organum* d'après le manuscrit de Florence et, en même temps, un essai de transcription. Sur ce mélisme, il a été adapté un texte poétique qui suit très fidèlement le contour mélodique. C'est dans un manuscrit de Madrid en provenance de la cathédrale de Tolède, écrit à Paris au treizième siècle, que nous trouvons le motet constitué dans sa forme la plus ancienne. Le tenor manque, il est vrai, dans ce manuscrit : il doit être rapporté. Notre transcription est faite sur l'*organum* de Florence; le texte poétique est pris au manuscrit de Madrid. Nous donnons d'abord l'*organum* du recueil de la Laurentienne, source du motet *In Bethleem*, fol. 105 r° :



Voici maintenant la transcription de l'*organum*, à laquelle nous joignons les paroles du motet d'après le manuscrit de Tolède :





L'*organum* primitif est donc devenu le motet. Il résulte de cette origine un certain nombre de caractéristiques, qui affectent le motet des premiers âges et que nous allons essayer de dégager ici.

Il s'agit d'abord de préciser dans sa signification et dans son origine ce terme même de motet. Pour cela, rappelons-nous le sens exact de « mot » dans l'ancienne langue, tant en français qu'en provençal. Il est synonyme de composition poétique et s'oppose souvent à « son » qui se rapporte à la composition mélodique.

Bien me deüsse targier
De canchon faire et de *mos* et de cans

(CONON DE BETHUNE, éd. Wallenskœld, p. 228).

..... ben cantava e dizia sons e trobava avinenmen *mots* e sons

(Biographie du troubadour RICHART DE BARBEZIEUX, éd. Chabaneau, p. 43).

Pour désigner une composition plus brève, moins développée, l'ancienne langue a créé le diminutif « motet » et, sur la forme française, les contemporains ont refait le latin « motetus », qui se rencontre dans différents textes du treizième siècle. La définition du motet dans Walter Odington, *id est motus brevis cantilene* (1), devient désormais parfaitement claire : ce *motus brevis cantilene*, c'est le « mot » réduit à de minimes proportions, c'est une courte composition poétique adaptée à la mélodie d'un *organum* primitif (2).

Le motet primitif est donc l'ensemble formé par un texte poétique adapté syllabiquement sur une mélodie d'*organum* plus ancienne et par le tenor liturgique qui, primitivement, servait d'accompagnement à cette mélodie. Quand cette forme musicale, ainsi que nous le verrons plus loin, se compliqua

(1) DE COUSSEMAKER, *Scriptores*, I, p. 246.

(2) Pour l'origine même de « mot », latin *muttum*, altéré en *mottum*, grec *muthos*, nous renverrons à la curieuse étude de M. Havet, dans les *Mémoires de la Société de linguistique de Paris*, VI, (1889), p. 240.

Nous rappellerons une formation identique avec *verbulum*, que nous trouvons employé pour désigner le motet *Virgine glorieuse* dans un fragment manuscrit de Boulogne-sur-mer, dont nous avons publié le fac-similé dans *Les plus anciens Monuments de la musique française*, pl. VII. « Anno Domini MCCLXV fuit littera istius *verbuli* inventa a quodam canonico istius ecclesie ».

Le terme « verbulum » est formé de « verbum » et du suffixe *-ulus*, *-ulum*, qui s'ajoute aux substantifs pour former des diminutifs. « Motet », nous venons de le voir, provient d'une formation analogue, qui s'est faite dans la langue vulgaire et non en latin. Le latin, en effet, connaît le suffixe *-illus* et non *-etus*. Or, l'on trouve toujours dans les textes du treizième siècle « motetus » et jamais « motittus ». Il semble donc que la forme latine ait été créée sur la langue vulgaire.

Nous ajouterons que le diminutif régulièrement formé se rencontre dans le latin de ce même temps. Nous lisons dans le *Journal des visites pastorales* d'Odon Rigaud, à la date du 12 janvier 1261, que les religieuses de Montivilliers « ..... nimia iocositate et scurrilibus cantibus utebantur, utpote farsis, conductis, *motulis*..... » Toutefois il n'est rien resté de cette forme dans les langues romanes.

par la superposition d'une nouvelle partie, le *triplum*, au-dessus de l'ancien motet, on conserva l'appellation de motet à la partie ancienne de l'œuvre, située immédiatement au-dessus du tenor ; mais, par l'effet de la figure de grammaire qui prend la partie pour le tout, on appela également motet l'ensemble de la composition. Ce terme eut donc deux significations dans le vocabulaire musicologique du treizième siècle. Il désigna :

1° La partie venant immédiatement au-dessus du tenor, c'est-à-dire, dans une composition à trois voix, la partie intermédiaire entre le triple et le tenor.

2° L'ensemble d'une composition formée essentiellement d'un tenor et d'une partie de motet, mais au-dessus desquels on pouvait ajouter une troisième et une quatrième partie.

Disons, pour en finir avec ces questions de terminologie, que lorsqu'un motet se présente à nous avec trois ou quatre parties, on donne de même une appellation numérique à la partie qui caractérise ainsi l'ensemble : un *triplum* est à la fois la désignation de la partie située au-dessus de la partie de motet et le nom que reçoit une composition à trois voix, un *quadruplum* indique en même temps la partie située au-dessus du *triplum* et la nature d'un *organum*, d'un *conductus*, d'un *motetus* à quatre voix.

En second lieu, cette origine du motet exerce une influence sur la structure rythmique de la pièce. Le poète qui a en face de lui une mélodie préexistante, à laquelle il doit adapter son œuvre, n'est pas libre. Seul, le mélange des vers de mètres différents lui permet de suivre les contours mélodiques, d'autant que la tyrannie des formules modales, qui réglementent étroitement au treizième siècle l'union des vers et de la musique, vient encore apporter de nouvelles entraves à cette collaboration du poète. C'est pourquoi les motets latins primitifs sont écrits en vers libres et c'est aussi la raison pour laquelle le rythme de ces pièces n'apparaît point à la simple lecture : il faut l'action musicale pour le mettre en relief.

En troisième lieu, il semble que l'on doive accepter, bien que les textes nous manquent, l'opinion que le motet est d'origine liturgique : nous nous souviendrons seulement que le motet primitif est sorti de l'*organum* et que cette dernière forme était en une certaine mesure admise dans l'église. L'emploi de la langue latine est une première conséquence de cette origine. Ensuite, dès les premières manifestations du genre, on a voulu et cherché une harmonie liturgique entre le tenor et le développement poétique de la partie de motet. Le thème mélodique de la partie de tenor éveillait dans l'esprit des auditeurs le souvenir d'une fête déterminée de l'année liturgique : on aurait cru incohérent et blâmable d'adapter au mélisme de l'ancien *organum* un texte étranger à cette fête. Les anciens motets sont le développement de la pensée liturgique qui est celle de la pièce, graduel ou répons, à laquelle est emprunté le thème du tenor et souvent le texte de cette pièce est inséré, enchâssé, serti tout entier dans la composition nouvelle. C'est le principe même des tropes. Il est curieux de remarquer que les motets latins de la plus ancienne époque participent à la fois de la séquence et du trope. Ils tiennent à la forme de la séquence par leur mode de naissance : motets et séquences résultent de l'adaptation d'un texte littéraire à une vocalise mélismatique préexistante. Ils ont en commun avec les tropes

cette caractéristique d'être la paraphrase d'un texte appartenant au répertoire liturgique (1).

Appliquons ces remarques d'ordre général à la pièce, dont nous nous sommes déjà occupé.

Il y avait dans la liturgie parisienne un verset d'alleluia sur les paroles : *Herodes iratus occidit multos pueros in Bethleem Jude* ; ce verset se chantait à la fête des saints Innocents. Il est aujourd'hui sorti de l'usage.

Vers les premières années du treizième siècle, un musicien déchanteur, qui, sans doute, avait été formé à l'école de l'église Notre-Dame, à Paris, composa sur ce chant donné qu'il prit comme tenor un *organum duplum*, dont la vogue fut grande. Nous en avons fait connaître le début.

Puis, un poète, quelque chanoine de l'église cathédrale, songea à répandre plus encore cette mélodie d'*organum* en l'accompagnant de paroles : il en résulta un *motetus* et l'on voit immédiatement que ce motet s'est formé comme les séquences gimédiennes et sangalliennes.

Quelle devait être la signification de l'œuvre nouvelle ? l'audition du thème mélodique du tenor devait, agissant par association d'idées, amener la pensée des fidèles vers la fête des saints Innocents. Ce fut en leur honneur que le poète chanta :

In Bethleem Herodes iratus
Quia puer natus,
Timens principatus
Sceptro se privari,
Iubet decollari
Pueros bimatus.
O mira novitas, etc.

Nous avons souligné en italiques les vestiges du texte liturgique : le reste fait paraphrase. Le développement littéraire du motet primitif le rapproche donc du trope. D'autres exemples, le motet *Beata viscera* entre autres, seraient encore plus frappants (2).

Nous venons de mettre en lumière le procédé suivi aux origines du motet. Mais nous ajouterons qu'une fois le genre constitué et le style consacré, les compositeurs ont écrit directement des mélodies de motets au-dessus d'une partie de tenor : mélodies nouvelles, œuvres originales, n'empruntant rien au passé. C'est ainsi qu'a pu se développer cette extraordinaire floraison de compositions polyphoniques au treizième siècle.

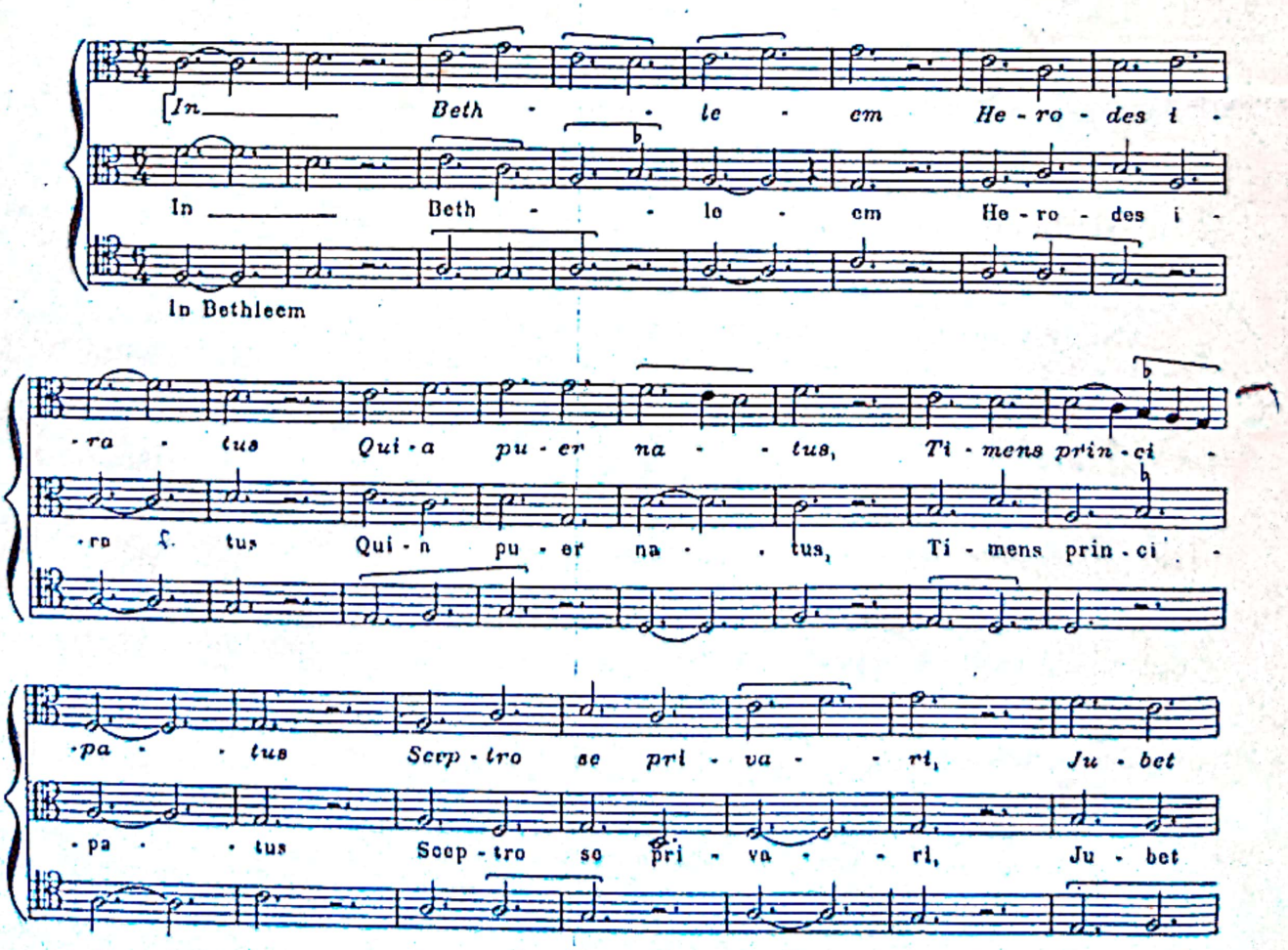
Telles sont les caractéristiques générales du motet à la première phase de son développement. Elles proviennent de l'origine du genre et par la suite, les poètes, les musiciens qui composeront de nouveaux motets négligeront la raison d'être de ces particularités ; ils modifieront et compliqueront les formes ;

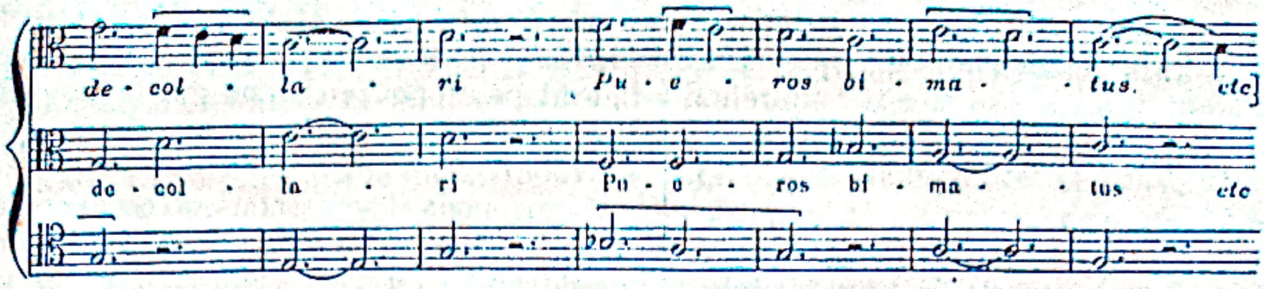
(1) Voir GAUTIER (Léon). — *Histoire de la poésie liturgique au moyen âge. Les Tropes*, p. 183 et ss. Paris, 1886, in-8.

(2) Plusieurs des motets contenus dans le manuscrit de Bamberg sont ainsi de véritables tropes sur la pièce du répertoire liturgique qui a fourni le thème mélodique du tenor. Pourtant il est à remarquer que ces motets ne figurent point dans le recueil des *Tropi graduales*, publiés par Clemens Blume, au tome XLIX des *Analecta hymnica medii aevi*. Leipzig, 1906. Leur place était cependant indiquée dans les *tropi ad graduale*, dans les *tropi ad communionem*, au même titre que d'autres pièces du manuscrit de Florence, qui ont été comprises dans cette précieuse collection.

au lieu des motets primitifs à deux parties, ils édifieront des triples et des quadruples. La langue vulgaire remplacera le latin et le tenor lui-même, assise fondamentale du motet, oublieux de ses origines liturgiques, n'aura plus qu'un intérêt proprement musical. Ce sont ces différentes transformations que nous nous proposons d'examiner successivement.

Le premier progrès que nous trouvions réalisé sur cet état primitif est l'addition d'une nouvelle partie, *triplum*, au-dessus de la partie de motet. Les deux voix de dessus chantent le même texte. Le syllabisme est assez strictement observé, en ce sens qu'aux deux parties supérieures, à une syllabe du texte correspond soit une note, soit une formule de deux notes ou de trois au plus. Nous retrouvons ainsi traitées des compositions que, déjà, nous avions rencontrées à un stade plus ancien de leur histoire, où elles étaient formées seulement d'une partie de motet au-dessus d'un tenor. Nous rappellerons qu'un certain nombre de motets du recueil de Bamberg existent sous cette forme de *triplum*, avec les mêmes paroles aux deux parties de dessus dans les différents *discantuum volumina* actuellement conservés de Madrid, de Florence et de Wolfenbuettel : les motets *In Bethleem Herodes iratus*, *Ad solitum vomitum*, *Agmina milicie* nous sont parvenus ainsi traités. Continuant l'histoire du motet *In Bethleem* dans son développement musical, nous donnons ici, d'après le ms. de Florence, fol. 382 r°, le texte correspondant à cette phase de son évolution.





Dans le manuscrit de Wolfenbuettel, *Helmstadt* 1099, il existe même quelques motets français ainsi traités. Mais ce ne sont point des compositions originales : ces motets sont les représentants en langue vulgaire de motets latins existant antérieurement sur les mêmes mélodies. Ainsi, au fol. 134 r° de ce manuscrit, on trouve un motet français, dont le début manque et que nous avons identifié avec *Quant froidure trait a fin* du manuscrit La Clayette : c'est une adaptation en langue vulgaire de *Agmina milicie*, traitée en triple avec le même texte aux deux parties de dessus. Le motet *Glorieuse Deu amie* (fol. 135 r°) est ainsi une adaptation sur le motet latin *O Maria, maris stella* ; le motet *Se j'ai amé* (fol. 136 r°) représente le motet latin *Ex semine Abrahe* ; le motet *Mout est fous qui fame croit* (fol. 136 v°) vient du motet latin *Deo confitemini*, etc.

Un érudit allemand, M. Ludwig, a été frappé du fait que dans le ms. de Wolfenbuettel, *Helmstadt* 628, qui est un recueil très anciennement formé, il ne se rencontre que des motets à trois voix, les deux voix du dessus chantant les mêmes paroles, et point de motets à deux parties, composés seulement du motet et du tenor. M. Ludwig a remarqué, en outre, que dans ce manuscrit, le tenor n'a point été transcrit. Il conclut que nous sommes en présence de la plus ancienne forme de motets et qu'il faut voir dans cette disposition l'influence d'une autre forme musicale du même temps, le *conductus* (1). L'imitation du *conductus* est en effet certaine, mais nous n'irons pas aussi loin que M. Ludwig. Que de telles compositions se rencontrent dans le manuscrit de Wolfenbuettel à l'exclusion des motets avec une seule voix au dessus du tenor et que ce même manuscrit soit un recueil très anciennement formé, nous n'y contredisons point, mais nous ferons observer que le manuscrit de Madrid provenant de Tolède est paléographiquement aussi ancien et contient ces mêmes motets à deux parties que l'on cherche en vain dans le recueil de Wolfenbuettel. En outre, nous connaissons dans Madrid, sous la forme à deux parties, ces motets *Deo confitemini* et *Gaudeat devotio fidelium*, que Wolfenbuettel nous a conservés à trois parties. Enfin, on ne saurait tirer en faveur de cette thèse un argument de l'absence de la partie de tenor dans les manuscrits de Wolfenbuettel et de Madrid. Il suffit en effet d'examiner la disposition matérielle des divers manuscrits qui contiennent ces anciens motets pour s'apercevoir que l'exécution nécessitait autant d'exemplaires que de parties, car le tenor est toujours noté à la fin de la pièce, à un ou deux folios du début. On connaît le célèbre bas-relief de la *cantoria* de Luca della Robbia, au musée de S. Maria del Fiore, à Florence : six jeunes chanteurs suivent ensemble sur un livre de déchant. Exécutent-ils un *organum* ou un *conductus* ? on ne saurait le dire, mais nous sommes en tout cas assuré que ce n'est point

(1) Ludwig, *art. cité.*

un motet. Les recueils de Wolfenbuettel, *Helmst.* 628, et de Tolède étaient destinés à servir aux parties de dessus : il n'y avait point d'inconvénients à ce que la partie de tenor des motets n'y figurât point, pourvu qu'on pût la trouver dans un autre exemplaire.

C'est à cet endroit de notre exposé que nous devons nous préoccuper de l'introduction de la langue vulgaire dans le développement polyphonique de la musique médiévale. Or, si nous avons de bonnes raisons pour croire que le motet latin est à l'origine du genre, nous en manquons pour refuser au motet français une très grande ancienneté. En effet, le ms. lat. 15139 de la Bibliothèque Nationale de Paris nous indique sur des mélismes analogues aux pièces d'*organum* de Florence et de Wolfenbuettel des *incipit* de motets français. Les motets en langue vulgaire des mss. franç. 844 et 12615 sont dans une écriture musicale aussi archaïque que celle des plus anciens motets latins.

Néanmoins nous sentons que le type français est une dérivation du prototype latin. M. Ludwig détermine justement trois modes de formation pour le motet en langue vulgaire :

1° Ou bien, le compositeur imite simplement le style et la manière du motet latin : sur un tenor approprié il dispose sa mélodie pourvue d'un texte en langue vulgaire. Le motet français est alors une œuvre véritablement et en tout point originale.

2° Ou bien encore, le motet français a pu naître, comme son congénère latin, d'un mélisme primitif : nous avons vu ce cas réalisé dans le ms. lat. 15139 de Paris.

3° Ou bien enfin, le motet nouveau peut n'être que la traduction ou une adaptation en langue vulgaire d'un original latin, la musique restant la même. Nous avons plus haut cité un certain nombre d'exemples de ces transformations ; on trouvera aux notices que nous consacrons aux motets de Bamberg l'indication de toutes les compositions qui, à notre connaissance, leur sont ainsi apparentées. Cette préoccupation n'avait point échappé d'ailleurs aux copistes du treizième siècle, car on sait qu'à diverses reprises, dans les marges du manuscrit de Wolfenbuettel, *Helmst.* 1099, en face des motets latins, on trouve, sommairement indiqué, l'*incipit* des motets français qui se chantaient sur la même mélodie.

Le progrès définitif va consister, vers la fin du treizième siècle, à rendre littérairement indépendante la partie de *triplum*, en la munissant d'un texte poétique différent du motet et, musicalement, en donnant à cette partie une complète liberté mélodique et rythmique.

C'est à cet état de leur histoire que nous apparaissent les motets du manuscrit de Bamberg. Mais pour arriver à cette phase de développement, il fallait que, de son côté, la notation musicale évoluât. Nous n'avons point ici l'intention de refaire l'historique de la notation mesurée au treizième siècle : nous l'avons déjà esquissée ailleurs (1). Rappelons seulement qu'aux débuts de la notation mesurée, la valeur fixe des notes ne paraît point dans leur graphie extérieure et que le rythme, qui résulte de l'application des formules modales,

(1) AUBRY (P.). — *La rythmique musicale des troubadours et des trouvères*. Paris, Champion, 1907, in-8.

est à l'état latent dans cette notation. Les fac-similés que nous donnons de différents manuscrits font voir ce que fut ce système primitif d'écriture musicale. Il pouvait suffire aux monodies des troubadours et des trouvères, aux motets à deux parties et même aux motets à trois ou à quatre parties, dont les voix de dessus marchent dans le même mouvement que la partie de motet et sont déterminées par elle. Mais il devenait très malaisé, avec cette précarité de ressources, d'écrire une partie de *triplum* rythmiquement indépendante. Pourtant les exemples de motets à trois parties, avec deux textes différents aux dessus, écrits dans cette notation primitive sont encore assez nombreux : leur transcription présente de grandes difficultés. Aussi bien, ce fut seulement lorsque les théoriciens eurent précisé la séméiographie de la notation mesurée et donné des valeurs fixes aux formes différentes de notes que les musiciens, vers la fin du règne de saint Louis, purent développer librement la forme définitive du motet avec deux textes différents et musicalement indépendants au dessus du tenor. C'est le motet, tel que l'a connu et décrit Johannes de Grocheo : « *Motetus vero est cantus ex pluribus compositus habens plura dictamina vel multimodam discretionem syllabarum utrobique harmonialiter consonans. Dico autem ex pluribus compositus eo quod ibi sunt* .III. *cantus vel* .IV. *plura autem dictamina, quia quilibet debet habere discretionem syllabarum, tenore excepto, qui in aliquibus habet dictamina et in aliquibus non* (1) ». C'est, nous le répétons, la forme de motet suivie dans le recueil de Bamberg. La notation mesurée est presque définitive et parfaite dans ce manuscrit. Elle permet, comme on pourra s'en rendre compte en examinant celui-ci, l'union dans une même pièce de modes rythmiques différents à chacune des trois parties du motet : ainsi au numéro LXX de notre édition, on a un tenor en cinquième mode imparfait, un motet en premier mode et un triple en sixième mode !

Voulons-nous, continuant l'histoire du motet *In Bethleem*, en donner ici le texte, tel que nous le connaissons parvenu à cette période de son développement ? Nous n'avons qu'à nous reporter au folio 24 v° du manuscrit de Bamberg. Ce motet s'y trouve sous sa forme classique et dernière. Le triple chante un autre texte, relatif également aux saints Innocents et, au point de vue musical, affirme son indépendance en superposant un troisième mode bien caractérisé aux formules du cinquième mode, qui dominent dans le motet et le tenor.

Nous avons exposé précédemment les trois premières phases de l'évolution générale du motet, nous venons de dégager les caractères de la quatrième période: celle-ci nous amène au type dernier, et en quelque sorte canonique, de cette forme musicale. Nous avons donc atteint le terme de notre sujet. Ce qui nous reste à dire ne concerne que les transformations accessoires et secondaires du genre. Faisons une halte et demandons-nous comment chaque partie, le tenor, le motet, le triple, a individuellement évolué.

Occupons-nous d'abord de la partie de tenor.

1°. — A l'origine du genre, nous trouvons le tenor, thème mélodique emprunté au répertoire liturgique, étroitement apparenté à la partie de motet, dont le texte poétique est le plus souvent un trope du texte liturgique, auquel est pris le tenor.

(1) WOLF (J.). — *Die Musiklehre des Johannes de Grocheo*, p. 106, dans les *Sammelbaende der Internationalen Musik-Gesellschaft*, octobre 1899.

2°. — A un second état, le symbolisme du tenor sera oublié et cette partie n'aura plus qu'un intérêt musical : le tenor devient réellement alors le *chant donné* du contrepoint. Pourtant il est toujours emprunté au répertoire liturgique.

3°. — On s'aperçoit, enfin, que cette nature liturgique du tenor n'est qu'une survivance du passé consacrée par la tradition et n'est point indispensable, qu'un thème de chanson populaire ou, pour mieux dire, popularisée, peut remplir le même office.

En effet, on sait que les deux derniers fascicules du recueil de Montpellier contiennent bon nombre de motets sur des tenors empruntés à des chansons en langue vulgaire (1).

Les théoriciens du moyen âge accordent au rôle du tenor dans la composition du motet une importance capitale. L'histoire musicale des siècles suivants n'y contredit point : sous d'autres noms, le tenor restera l'élément générateur de toute composition polyphonique.

L'Anonyme I de De Coussemaker nous apprend l'origine de ce mot : « *Dicitur autem* tenor *a* teneo, nes, *qui totum discantum tenet. Est enim fundamentum ipsius et ab ipso totus cantus debet regulari* (2) ». Cette étymologie est exacte : remarquons-le, car on sait que les tentatives étymologiques n'aboutirent, au moyen âge, qu'à des résultats aussi incertains que fantaisistes. L'Anonyme VII insiste sur cette même idée du rôle prépondérant du tenor dans l'ensemble du motet : « *Notandum est quod motellus, cuiuscunque modi sit, debet iudicari de eodem modo de quo est tenor et ratio est quia tenor fundamentum motelli et dignior pars* (3) ».

Enfin Johannes de Grocheo définit, avec sa lucidité coutumière, la place du tenor dans la composition polyphonique : « *Tenor autem est illa pars supra quam omnes alie fundantur quemadmodum partes domus vel edificii super suum fundamentum et eas regulat et eis quantitatem dat* (4) ». Un peu plus loin, le même auteur nous fait savoir comment, de son temps, procédaient les compositeurs de motets : « *Volens autem ista componere primo debet tenorem ordinare vel componere et ei modum et mensuram dare* (5) ». Nous aurons, en traitant de la rythmique des motets, la confirmation de ce renseignement.

Nous ne quitterons point cette question des tenors sans rappeler ce que nous avons écrit déjà sur l'interprétation de cette partie du motet. Etait-elle vocale ? était-elle confiée aux instruments ? La réponse est très complexe, car la délimitation entre la musique purement instrumentale et la musique vocale est difficile à établir avant l'époque moderne. Nous notons seulement ici l'exposé du problème : nous dirons également, en un autre chapitre, de quels éléments nous disposons pour le résoudre.

Venons à la partie de motet proprement dite, qui est le noyau de l'œuvre et présente dans l'histoire de son développement la suite logique que nous avons déjà constatée.

1° D'abord dans la dépendance du tenor, cette partie finit par s'en dégager.

(1) Nous les avons étudiés dans nos *Recherches sur les tenors français dans les motets du treizième siècle*. Paris, Champion, 1907, in-8.
(2) *SS.* I, p. 302.
(3) *SS.* I, p. 379.
(4) Johannes de Grocheo, *art. cité* de J. Wolf, p. 108.
(5) Id. *ibid.* p. 109.

2° Le texte poétique, jusqu'alors en latin, est bientôt en langue vulgaire, en français surtout : nous ne connaissons, en effet, qu'un petit nombre de motets provençaux.

Enfin, le triple.

1° Le triple, comme le quadruple, ne fait d'abord que répéter les paroles du motet, dans un mouvement rythmique semblable.

2° Puis, quand la notation mesurée ayant acquis une précision suffisante en donne au musicien la possibilité, le triple devient indépendant dans son texte poétique et dans le texte musical : une nouvelle mélodie se superpose à celle du motet, sans autres liens avec elle que les relations harmoniques imposées par la théorie du déchant. Alors, au-dessus de la gravité habituelle de la partie de motet, le triple déroule ses broderies mélodiques, élégantes et légères, il joue le rôle de la flèche ajourée qui s'élève au-dessus de la nef des cathédrales gothiques. Le sixième mode rythmique, uniquement composé de brèves et de semi-brèves, est pour l'ordinaire affecté à cette partie.

Nous n'avons rien dit des relations harmoniques qui règlent le contact des différentes parties : c'est une question à laquelle nous n'avons pas l'intention de nous arrêter, car sur ce point les travaux de De Coussemaker nous semblent suffire encore. La doctrine de Francon est la suivante : lorsque le triple faisait dissonance avec le tenor, il devait former consonance avec la partie de motet et réciproquement. En outre, il devait monter ou descendre, tantôt avec le tenor et tantôt avec cette partie de motet (1).

On sait déjà qu'à la fin du règne de saint Louis, le motet atteint le point culminant de son développement et que le manuscrit de Bamberg, dont nous nous occupons, est un témoin de son apogée. Mais on sait aussi ce que, dans l'histoire de la musique, durent les formes réputées classiques : elles subissent la loi d'une perpétuelle évolution. Le motet, qui, pendant tout le cours du treizième siècle, n'avait cessé de tendre à la perfection, ne s'immobilisa point, quand il y fut parvenu, dans l'immutabilité de créations intangibles.

Le moyen âge n'eut pas sur les œuvres de l'esprit les mêmes idées que notre époque. Tandis qu'à notre jugement, la propriété artistique et littéraire est un principe aussi consacré que la propriété des choses matérielles, tandis que, d'autre part, le créateur d'une œuvre, écrivain ou artiste, met l'originalité de sa conception au rang des qualités qui font le prix de cette œuvre, le moyen âge ne semble avoir eu à aucun degré ce double sentiment de l'originalité de la pensée et de la propriété intellectuelle. Au contraire, il paraît qu'en de multiples circonstances le plagiat, un plagiat conscient et avoué, ait été la règle. Le trope est la formule et la mesure de cet art impersonnel (2). Il est rare qu'au fond d'une chronique ou d'un texte annalistique la critique ne découvre point le texte d'une chronique plus ancienne ou celui d'un autre annaliste. Toute la littérature de farcitures et de centons est le produit d'une telle conception. Nous allons relever dans nos motets des fragments mélodiques de

(1) *SS.* I, p. 132.

(2) Voir M. Léon GAUTIER, *ouvr. cité*. Nous citerons encore le beau travail, récemment paru, de l'abbé VILLETARD, *L'Office de Pierre de Corbeil*, p. 199 et ss. Ce volume forme le tome IV de la *Bibliothèque musicologique*. Paris, Picard, 1907.

proses ecclésiastiques venant se fondre dans le texte nouveau de ces compositions. Enfin, si nous explorons la littérature musicologique du motet, nous serons frappés du nombre de remaniements, considérables parfois, auxquels une même œuvre peut donner lieu. Notre esthétique moderne juge avec sévérité ces refontes et ces mutilations. Il en fut, certes, autrement au treizième siècle, où nous voyons que, tour à tour, poètes et musiciens reprenaient pour leur compte l'œuvre d'un autre poète ou d'un autre musicien et lui donnaient par leur apport personnel une physionomie différente de la création primitive. C'est peut-être la raison pour laquelle presque tous les motets de ce temps nous sont parvenus anonymes.

Remaniements dans le texte poétique du motet. — On a vu plus haut que des textes en langue vulgaire sont adaptés parfois à des motets primitivement pourvus de textes latins. Le cas inverse se produit également : à des motets composés sur des textes français, dont la licence grivoise semblait excessive peut-être aux contemporains, nous trouvons que des textes latins, ordinairement religieux, ont été adaptés dans l'intention, peut-on croire, d'aider à la diffusion d'une œuvre difficilement exécutable sous sa forme première. Les exemples ne manquent point.

Voici les différents cas qui peuvent se produire :

1° Un texte en langue vulgaire est adapté sur la mélodie d'une partie de motet primitivement pourvue d'un texte latin : on sait déjà que le manuscrit de Wolfenbuettel, *Helmst.* 1099, donne une série d'*incipit* en langue vulgaire correspondant à d'anciens motets latins.

2° Un motet à trois parties avec deux textes différents aux dessus peut avoir dans un manuscrit un triple en latin et dans un autre manuscrit un triple en langue vulgaire, la ligne mélodique de cette partie restant la même. Nous en signalerons plusieurs exemples dans l'étude, dont nous accompagnons chaque pièce du manuscrit de Bamberg.

Dans ce cas, il arrive parfois que la partie de motet chante un texte français et le triple un texte latin. Le treizième siècle ne s'étonnait point de ces bizarreries.

3° Enfin, des motets à trois parties, dont primitivement les voix de dessus chantaient deux textes latins, ont eu ces deux parties transformées par l'adaptation de textes en langue vulgaire. Ici encore on trouvera dans nos commentaires des exemples de ce cas.

Inversement, il faut admettre que des poésies latines à l'usage de l'église ont été refaites sur des mélodies de motets, destinées avant tout aux plus profanes chansons. De Coussemaker a déjà signalé dans l'*Art harmonique* une semblable imitation pieuse. Seulement cette dernière est elle-même en langue vulgaire ; c'est la pièce XXVI, p. LV-67 de sa publication, l'original en est le motet XXXIV du manuscrit de Bamberg. Nous céderons ici au plaisir de publier une des plus jolies compositions de ce même temps. C'est un des très rares motets en langue provençale. Le texte original est au folio 218 v°-219 r° du manuscrit de Montpellier. La poésie de la partie de motet est conçue dans la forme fixe du rondeau : la structure mélodique en reproduit la disposition. Or, aux folios 102 v°-103 r° du même manuscrit, on trouve une imitation latine de l'original provençal et nous sommes assuré qu'ici la pièce latine est

bien la plus jeune en date par ce fait que le schéma musical reproduit la forme du rondeau, qui n'a point été aperçue par l'auteur du texte latin.

[fol.218] Li ja - lous par - tout sunt fus - tat Et por - tent corne en
[fol.102] *Post par - tum vir - go man - sis - ti, In - vi - o - la - ta*
[fol.219] Tuit cil qui sunt en - a - mou - rat Vie - gnent dan - çar, li
[fol.103] *A - ve, re - gi - na glo - ri - e Et an - ge - lo - rum*
Veritatem.

mi le front, Par - tout doi - vent es - tre hu - at, La re - gi - ne le
Ma - ri - a, Que fi - li - um pe - pe - ris - ti, Cu - tus fi - li - a
au - tre non! La re - gi - ne le com - men - dat, Tuit cil qui sunt en -
spe - cu - lum, Que pe - pe - ris - ti do - mi - num, Tri - um - pha - to - rem

com - men - dat Que d'un bas - ton soi - ent fra - pat Et cha - cié hors com - me lar -
fu - is - ti El par - tu tu - o fe - cis - ti Stu - pe - re na - tu - ra - li -
-a - mou - rat! Que li ja - lous soi - ent fus - tat Fors de la dan - ce d'un bas -
om - ni - um, Qui te as - sump - sit ho - di - e Ad e - the - re - um tha - la -

-ron. S'en dan - ca - de veil - lent en - trar, Pier le du pié com - me gar - çon!
-a. Te pre - ca - mur, Ma - ter Chris - ti, Es - to no - bis pro - pi - ci - a!
-ton: Tuit cil qui sunt en - a - mou - rat Vie - gnent a - vant, li au - tre non!
-mum Et in sanc - to - rum re - qui - e, Fru - ens per - hen - ne gau - di - um!

Si jamais la musique de ce motet a été entendue dans le sanctuaire, on croira difficilement toutefois qu'elle ait été composée à cet effet : la raison est médiocre, mais c'est une raison quand même pour admettre l'antériorité du motet provençal.

Comment se fait l'adaptation d'un texte en langue vulgaire, qui vient prendre la place d'un texte latin ? Dans quel rapport, au point de vue de la structure rythmique interne, les deux textes sont-ils vis-à-vis l'un de l'autre ?

Dans toute versification destinée à la musique, deux points, entre autres, sont à considérer : la qualité de la syllabe finale, selon qu'elle est tonique ou atone, et la mesure du vers.

Il apparaît, d'une manière générale, que les poètes du moyen âge ont traité les proparoxytons latins comme des mots à terminaisons masculines ou toniques en accordant un accent secondaire post-tonique à la dernière syllabe. Les paroxytons latins répondent aux mots à terminaison féminine ou atone du français. Or, les auteurs de motets, au moins des motets de notre manuscrit, n'ont eu cure de cette distinction : ils ont donné à la dernière syllabe d'un mot paroxyton la valeur d'une syllabe tonique dans le décompte du vers. C'est ainsi qu'à la pièce XCIV de notre publication, par exemple, le texte latin de Bamberg est remplacé dans Montpellier par un texte en langue vulgaire, où l'on relève les correspondances suivantes :

Texte de *B*, fol. 58 v°.	Texte de *M*, fol. 68 v°.
Virgo Maria, mater speciosa, Celestis regni es porta gloriosa.	Dos rossignolés jolis, or m'entendés, Qui sor toz oisiaus estes li plus renomés,
. . . . .	. . . . .
Virgo Maria, Solve vincula, O mater alma.	Front bien compassé, Plain et bien seant, Euz vairs et rians...

Les terminaisons du texte de Montpellier sont uniformément accentuées ; celles de Bamberg sont tantôt accentuées : *Maria*, *vincula*, et tantôt atones : *speciosa*, *gloriosa*, *alma*. Le souci de cette concordance n'a pas préoccupé l'auteur des adaptations.

En ce qui concerne la seconde condition, à savoir la mesure du vers, nous remarquerons encore une certaine indépendance entre l'original et l'adaptation. Voici la formule qui définit cette relation : le nombre des syllabes doit être le même dans l'original et le texte adapté à l'intérieur de chaque *ordo* mélodique, c'est-à-dire entre deux pauses de la mélodie. Il suit de là que les vers ne correspondent point fatalement : un vers du texte français peut donc en former deux du texte latin et inversement. L'équivalence doit exister, non entre les vers, mais entre les *ordines*. La pièce suivante montrera l'application de ce principe :

Texte de *B*, fol. 11.	Texte de *M*, fol. 74.
Cruci Domini ‖ Sit cunctis horis laus parata. ‖ Per quam homini Satis est data, ‖	Au doz mois de mai, ‖ En.I.vergier flori m'en entrai ; ‖ Trovai pastorele desoz.I.glai. ‖

Que sustinuit
Illum qui rapuit
Omnium peccata ‖

Carne sua mortificata, ‖

Que in cruce fuit sacrificata. ‖

Quam est ergo venerandum ‖

Ac laudandum hoc signum, ‖
Quod solum dignum ‖
Vite fuit vere ‖
Precium sustinere ! ‖

Ses agneaus gardoit
Et se dementoit
Si com je voz dirai : ‖

« Robin, doz amis,
Perdu voz ai ; ‖

A grant dolor de vos me departirai ! » ‖

Les li m'assis,
Si l'acolai, ‖

Esbahie la trovai ; ‖
Pour l'amour Robin, ‖
Qui de li s'est partis, ‖
S'en estoit en grant esmai. ‖

Les remaniements que nous venons de passer en revue n'affectent que la substance littéraire des motets : seul, un poète peut en être rendu responsable. Il nous reste à étudier maintenant les modifications qui transforment la matière musicale elle-même.

Remaniements dans le texte musical du motet. — Ces remaniements sont de différentes espèces. On peut les grouper sous quelques rubriques générales et, comme nous en avons eu la préoccupation dans tout le reste de cette étude, nous ferons plus spécialement servir à l'examen particulier du recueil de Bamberg ces recherches d'ensemble sur l'histoire du motet.

A. — *Remaniements par changement de la partie de triple.* — Ce sont les cas les plus nombreux. Nous serions tenté de dire qu'ils relèvent de l'essence même de cette forme musicale : là où un musicien, obéissant aux règles très larges de l'écriture du triple, a pu élever une troisième partie, un autre musicien en concevra une nouvelle avec autant d'aisance, et ainsi à l'infini. C'est pourquoi un motet du recueil de Bamberg (n° XXV), qui nous est inconnu sous la forme primitive à deux parties, nous est en revanche parvenu avec trois triples différents au dessus de la partie de motet. La première combinaison est celle du manuscrit de Bamberg : on la trouve au folio 14 r°. Le second remaniement est celui du manuscrit de Montpellier, fol. 319 : au-dessus du motet *Descendi in hortum meum*, dont le texte est pris au *Cantique des Cantiques*, le musicien a disposé un triple *Anima mea liquefacta est*, emprunté à la même source. Enfin, dans ce même recueil, au fol. 379, nous rencontrons un troisième et dernier remaniement caractérisé par la présence du triple *Virginale decus et presidium* au dessus de la même partie de motet.

Parmi les autres motets, dans lesquels nous pouvons constater des remaniements de cette nature, il en est un que nous croyons curieux de publier à cette place, en raison du sujet traité par le poète, qui a été chercher son inspiration dans une décision du droit canonique ! Nous donnons le texte du manuscrit de Montpellier, fol. 322 v° :

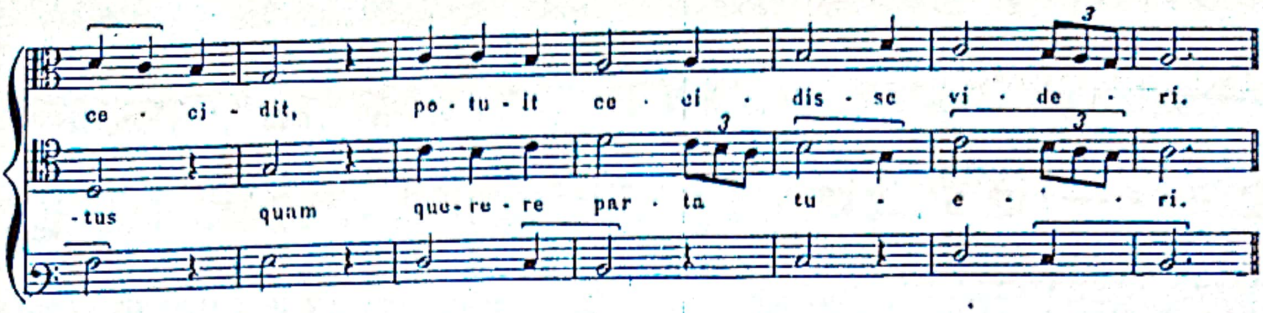
Stu - den - tes con - iu - gi - o Vi - du - is mis - ce -
De se de - bent bi gu - mi Non de pa - pa que - ri,
Kyrie eleison.

-ri Vel cor - rup - tis a - li - o Bi - ga - mi - que
Qui se pri - vi - le - gi - o Spo - li - a - runt cle -

ve - ri Sa - cro mi - nis - te - ri - o Per - dunt
-ri; Sed de fac - to pro - pri - o Nunc pos - sunt do -

pro - mo - ve - ri Ju - ris tes - ti - mo - ni - o;
-ce - ri Et hoc cum O - vi - di - o Pro ve -

Pri - dem ab his ole - ri Lex, si non
ro fa - to - ri: "Non mi nor est vir -



Aux deux motets dont nous venons de parler, il faut en ajouter un troisième qui, sur l'ancienne partie de motet, a reçu ainsi un nouveau triple, différent dans sa composition poétique et musicale du triple conservé dans le manuscrit de Bamberg. Au dessus du motet *He ! quant je remir son cors le gai*, le manuscrit de Montpellier, au fol. 123 r°, met un triple nouveau *Por vos, amie, criem morir*.

D'autre part, le manuscrit de Wolfenbuettel, *Helmst.* 1099, change la troisième partie du motet *A la cheminée* et la remplace par *Mout sont vallant* (fol. 212 v°) avec une mélodie propre à cette dernière pièce (1). Nous pourrions prolonger cette énumération, si nous ne nous en tenions aux motets de notre manuscrit.

B. — *Remaniements par changement de la partie de tenor.* — Ce cas est infiniment plus rare que le précédent : il est d'ailleurs aussi contraire à l'essence du motet que le cas précédent était en conformité avec elle. Il arrive souvent que, sans qu'il y ait changement dans la ligne mélodique du tenor, l'indication du timbre se trouve modifiée, mais, à notre connaissance, il n'y a qu'un seul exemple où, réellement, un motet existe avec deux tenors musicalement différents. Le ms. de Bamberg contient au fol. 19 r°, n° XXXV, un motet :

Je ne puis, amie, ces mals endurer
Flour de lis, rose espanie
Proh, dolor !

Cette même composition se retrouve avec son triple et sa partie de motet dans le recueil de Montpellier, au folio 214 v°. Mais le tenor est différent. Celui-ci est une vieille chanson française, *Douce dame que j'aim tant*, dont nous avons retrouvé le texte poétique dans le chansonnier d'Oxford et que, dans un travail récent, nous avons intégralement reconstituée (2). Dans la même étude nous avons publié le texte de Montpellier et sa transcription en notation moderne. Il est donc inutile de le reproduire ici.

C. — *La partie de motet devient le tenor d'une autre composition.* — Comme pour le cas précédent, nous n'avons qu'un exemple à citer d'une semblable transformation. Elle n'en est pas moins curieuse. Il s'agit de la pièce LVII, qui se trouve au folio 35 v° du manuscrit de Bamberg et au folio 116 v°-117 r° du manuscrit de Montpellier.

(1) Voir cette pièce au chapitre second, n° XI, p. 66.
(2) Voir nos *Recherches sur les tenors français dans les motets du treizième siècle*, p. 23 et ss.

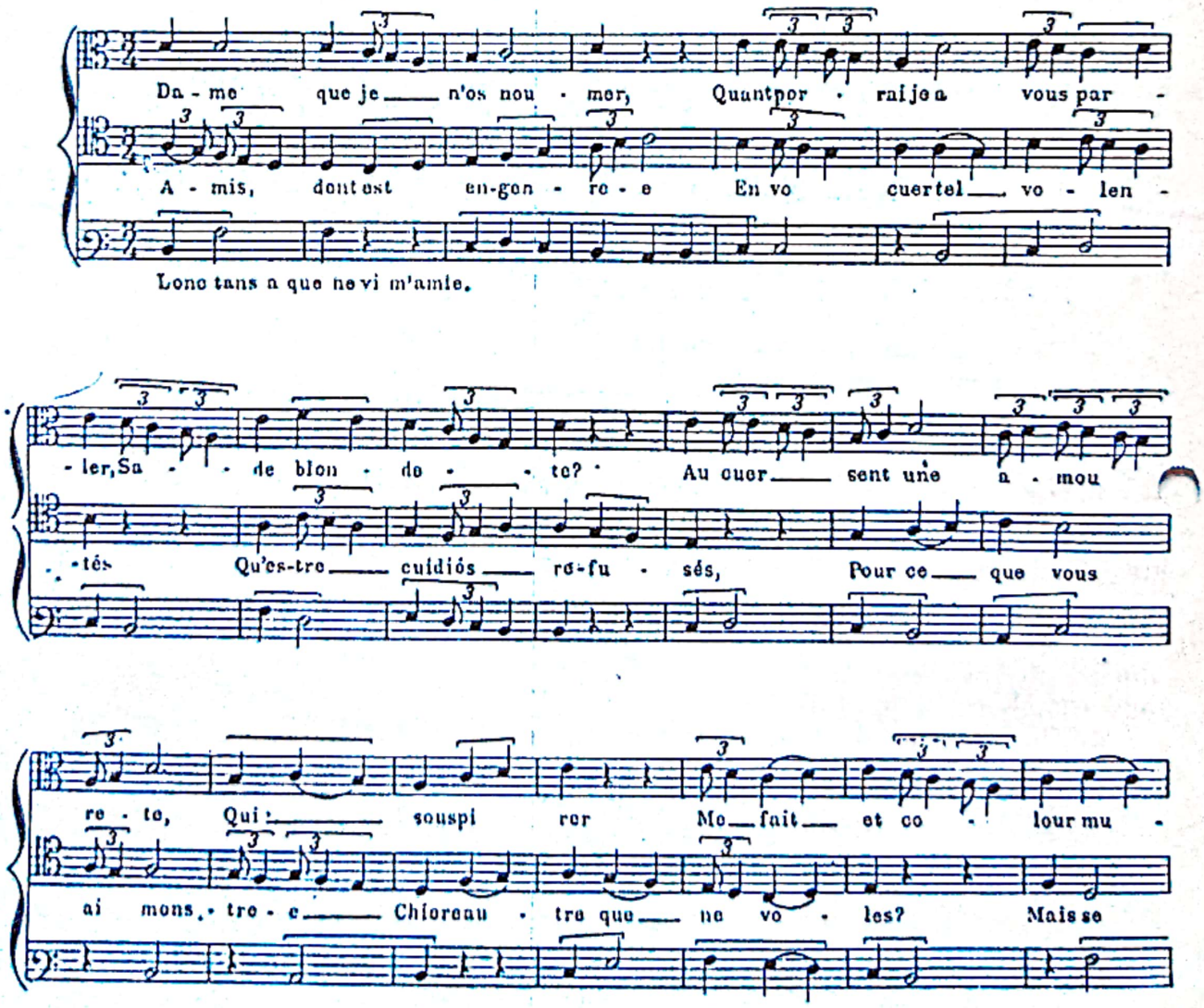
Ce motet est composé des trois parties suivantes :

Cela m'a tolu la vie, qui lonç tans
Lonc tans a que ne vi m'amie
(*Tenor*) Et sperabit.

Or, si nous nous reportons au recueil de Montpellier, nous verrons avec étonnement qu'au folio 389 de ce manuscrit, la partie de motet *Lonc tans a que ne vi m'amie* de la précédente composition a été transportée à la partie de tenor d'une pièce toute différente :

Dame que je n'os noumer
Amis dont est engenree
(*Tenor*) Lonc tans a que ne vi m'amie.

où elle entre presque sans changement. Le motet de Montpellier étant inédit, il nous a semblé intéressant d'en donner ici le texte pour faciliter la comparaison avec le texte du manuscrit de Bamberg.



-er; Mais mer - veil - les puis pen - - ser Comment

bien sa - viés Com - ment on doit re - te - nir

ce est que riens tant Ne de - sir qu'a vous a - - ler;

A - mant c'on crient de - par - - tir, En - ten - dre por - riés

Et si sent plus en - gre - ver Mon mal, quant Plus pro -

Que le fis par tel de - sir Qu'en ai - grir Vous fe - -

-chainees - tes de moi, Et par ce sai je et voi

-isse en moi a - mer, Fins cuers, ne veul - liés ces - -

Que du pri - vé la - ron ne se puet on gar - der.

- ser, Car ail - lours quo vous chie - rir Ne puis pen - ser.

Ce double emploi d'un même thème nous fait croire qu'il appartenait au répertoire populaire du treizième siècle. Son utilisation comme partie de tenor nous est une première preuve que cette mélodie était alors fort répandue : sa transformation en partie de motet vient confirmer cette hypothèse. Cette pièce était sans doute une ancienne chanson, que les musiciens déchanteurs avaient fini par considérer comme un thème d'école, sur lequel ils exerçaient leur virtuosité d'écriture en le faisant successivement passer aux différentes parties du motet.

D. — *Transformation d'un triple en quadruple.* — La même tendance, qui avait poussé les maîtres du déchant à composer un triple au-dessus des motets à deux parties, devait logiquement les amener à surélever l'édifice contrapontique et au dessus du triple à écrire une partie de quadruple.

On sait que tout un fascicule du manuscrit de Montpellier ne renferme que des compositions de cet ordre. Aucune de ces pièces n'est originale dans la forme de quadruple. On pourrait refaire l'histoire de chacune d'elles et, pour la plupart, on retrouverait à l'origine un ancien motet latin, sur lequel ont été par la suite adaptées des paroles en langue vulgaire. Du motet primitif à deux parties on a fait un triple et sur celui-ci, le dernier remanieur, celui du manuscrit de Montpellier, a ajouté une partie de quadruple. Le manuscrit de Bamberg contient ainsi à l'état de triples quelques compositions qui, dans le recueil de Montpellier, ont été conservées dans la forme de quadruple. On sait par Francon de Cologne quelles sont les règles du quadruple : lorsque la quatrième partie formait dissonance avec l'une des trois parties qui, avec elle, complétaient l'ensemble, elle devait former consonance avec les deux autres (1). La difficulté de trouver une mélodie facile et agréable croissait donc avec le nombre des parties du motet.

Toutes les fois qu'il y a lieu, nous indiquons dans nos commentaires musicologiques sur les compositions de notre recueil quels sont les motets du manuscrit de Bamberg, qui ont été remaniés en quadruple dans le manuscrit de Montpellier. Déjà le lecteur curieux d'observer de près ces transformations pourra se reporter à l'*Art harmonique* de De Coussemaker : les motets XXVIII et XLIX de notre édition s'y retrouvent traités à quatre parties, le premier au numéro XLVIII (p. C-118), le second au numéro XLIV (p. LXXXVIII-105) de cette publication. Nous donnons ici un autre exemple d'après le manuscrit de Montpellier, fol. 27 v°-28 r°. Ce motet présente une particularité : la partie ajoutée a été intercalée entre le triple et la partie de motet, au lieu de dominer l'ensemble de la composition primitive. En outre, dans le manuscrit de Montpellier, la partie de tenor est fautive d'un bout à l'autre par l'effet d'une répartition défectueuse des notes du timbre *Eius* dans les formules de l'*ordo primus* : nous avons suivi les indications rythmiques du manuscrit de Bamberg à cette partie.

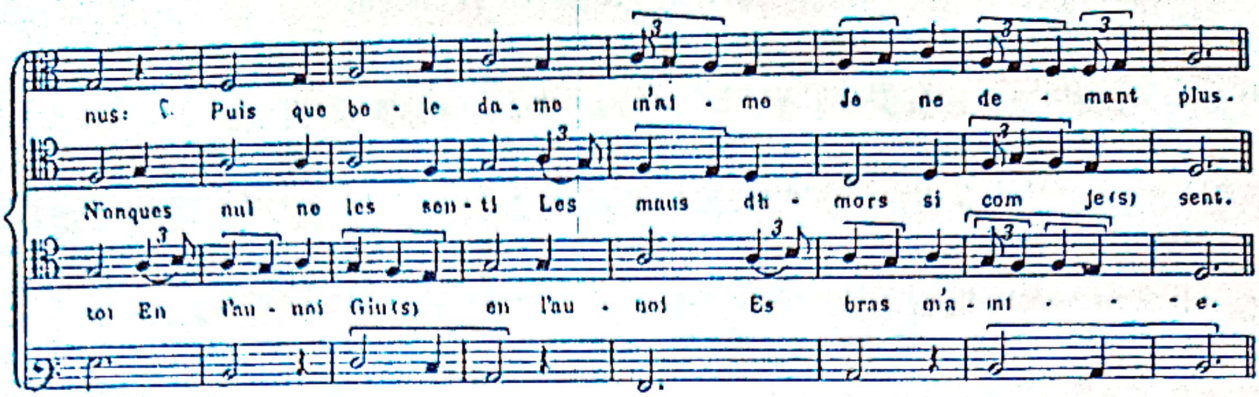
(1) *SS.* I, p. 132.

Par un ma - ti - net. l'au - trier O - ï chan - ter ·I· fou ber - chier: S'en
He! si - re, que vos van - tés Que vous a - vez De - ser - vi - e
He! ber - chier, si grant en - vi - e J'ai de toi, De ce que si
Eius.

fui es - me - ü, Qu'il se van - toit qu'il ot ge - ü Tout nu En - tre -
Cor - toi - sie Et lo - iau - tez, Tel fo - li - e Ne di - tes mi - e Qu'en
bele a - mie As en - vers moi, Qu'onques loi - au - té ne foi Tro -

les ·II· bras s'a - mi - - e. Il se van - toit de fo - li - e,
vostre a - mi - e Tel vi - la - nie A - iés tro - vé, Car re - pro - vé M'a - vés
ver n'i poi La ou je l'ai de - ser - vi - - e; Et toi,

Car cele a - mour est vi - lai - ne, Mes j'aim certes plus lo - iau - ment que
fau - se - ment, Qu'onques a - mor Nul jor Ne ser vi lo - ial - ment,
Qui de riens ser - vi - e N'as a - mors jo - ir t'en voi Et van - ter



* * *

Nous en avons terminé avec l'histoire de l'évolution du motet au treizième siècle. Avant de clore ce chapitre, nous voudrions cependant nous demander quelle place tenait alors cette forme musicale dans les divertissements des clercs, des gens du peuple, des seigneurs, à quelles préoccupations d'art répondaient ces compositions et à quels auditeurs elles étaient destinées (1).

Nous manquons de renseignements certains. Les données positives que fournissent les textes nous faisant à peu près complètement défaut, nous sommes réduit à présenter des hypothèses.

Nous savons déjà que le motet primitif sort de l'*organum* et nous savons encore que les pièces d'*organum* étaient destinées au culte divin, puisque les livres d'*organum* de Pérotin et de Robert de Sabillon étaient en usage *in choro beate Virginis Majoris ecclesie Parisius*, c'est-à-dire à Notre-Dame de Paris (2).

Les pièces d'*organum* étaient exécutées, soit par les voix, soit par les instruments, aux lieu et place de la mélodie liturgique qui avait fourni le timbre du tenor : ainsi il faut admettre que le célèbre quadruple *Viderunt* de maître Pérotin remplaçait au jour de Noël le chant ordinaire du graduel.

Le tenor, emprunté habituellement au répertoire liturgique, est, comme on sait, l'élément fondamental du motet, dont le texte littéraire, aux époques anciennes de cette forme de composition, n'est autre chose que la paraphrase, le trope du texte du tenor.

Nous en concluons que, lorsque l'*organum* fut tombé en désuétude, peut-être vers le milieu du treizième siècle, dans le but de rehausser la splendeur et la solennité des offices religieux, on a chanté certains motets, au lieu du morceau liturgique qui avait fourni le tenor de ces motets.

Ainsi, nous concevons facilement l'exécution du motet *Beata viscera Marie virginis* au moment de la communion d'une messe votive de la Vierge : en effet, le texte poétique du motet fait sur celui de la communion un trope serré et, d'autre part, la mélodie de cette communion entre tout entière dans le tenor du motet.

(1) Voir l'article de Fr. Ludwig, *Die mehrstimmige Musik der aeltesten Epoche im Dienste der Liturgie*, dans le *Kirchenmusikalisches Jahrbuch*, 1905.

(2) *SS.* I, p. 342.

On doit admettre de même qu'à l'office de sainte Catherine, le 25 novembre, au lieu du répons *Virgo flagellatur*, on ait pu chanter le motet *Agmina milicie*, consacré à la même sainte.

Entre l'*Alleluia Nativitas gloriose Marie* et le motet *Ex semine Abrahe*, le lien est assez étroit pour que celui-ci ait, à l'occasion, remplacé celui-là, à la fête de la Nativité de la Vierge.

Il en est de même du verset *Herodes iratus* et du motet *In Bethleem* : ce dernier se chantait sans doute dans la liturgie parisienne le jour des saints-Innocents, au lieu du verset d'alleluia.

Nous pourrions prolonger cette énumération avec un grand nombre d'exemples : à l'origine, en effet, le reflet liturgique est assez sensible dans l'œuvre nouvelle, pour que nous soyons en droit de penser que les auteurs ont eu la préoccupation d'adapter leurs compositions aux exigences du culte.

L'Église a-t-elle, par la voix de ceux qui ont mission de parler en son nom, autorisé ces manifestations d'art extra-liturgique ? A cette question nous n'avons rien à répondre : les textes font défaut. L'Église a toléré simplement.

En cela, l'Église s'est montrée prudente, car bientôt l'ère des abus apparaît : c'est d'abord la langue vulgaire qui remplace le latin et tente de pénétrer dans le sanctuaire à sa suite ; c'est, en second lieu, l'introduction dans cet art, qui voudrait être liturgique, de toutes les habiletés d'une technique musicale de plus en plus raffinée, triples, quadruples, hoquets, et bien d'autres artifices d'écriture ; c'est enfin le danger des exécutions musicales, le danger de l'art dans les artistes, et l'inconvénient d'admettre des indignes, comme les jongleurs et les jongleresses, à prendre part aux fonctions liturgiques.

La tolérance fut retirée et les abus conduisirent à une prohibition : il fut interdit de laisser chanter des motets dans les églises.

Nous citerons, en première ligne, le texte de Guillaume Durand : « *Et videretur valde honestum esse quod..... cantus indevoti et inordinati motetorum et similium non fierent in ecclesia...* (1) ».

Ensuite, nous nous souviendrons qu'en janvier 1261, Odon Rigaud, archevêque de Rouen, faisait la même défense aux religieuses de Montivilliers, qui, à la saint-Jean, à la saint-Etienne et aux saints-Innocents, avaient accoutumé de célébrer ces fêtes avec une allégresse qui n'avait rien de monastique : Odon Rigaud leur interdit, entre autres choses, de chanter des motets. Nous avons donné précédemment ce texte.

Odon Rigaud et Guillaume Durand écrivaient ce que nous venons de rapporter, l'un en 1261, l'autre vers 1275 : ces dates coïncident, autant que nous pouvons le croire, avec les années qui virent le grand développement de cette forme musicale.

Plus tard enfin, en 1324, dans la célèbre bulle *Docta sanctorum*, le pape Jean XXII renouvelle cette prohibition et défend d'admettre dans le sanctuaire « ceux qui sectionnent les mélodies par des hoquets, les efféminent par des déchants, y intercalent des triples et des motets en langue vulgaire... *triplis et motetis vulgaribus nonnunquam inculcant* (2) ». Mais déjà l'interdiction de Jean XXII s'adressait à une autre forme d'art.

(1) Guillaume Durand, *De modo generalis concilii celebrandi*, rubrica XIX, fol. 24. Lugduni, excudebat J. Crispinus, 1531, in-4°.

(2) Extravag. commun. lib. III, tit. I, *De vita et honestate clericorum*, cap. un.

Le motet, banni du sanctuaire, chercha asile dans le cloître : les jongleurs y pénétraient facilement et, avec eux, leur répertoire. Nous croyons volontiers que le motet relève dans son exécution de l'art du jongleur. N'oublions pas qu'au treizième siècle, en dehors des musiciens d'église, le jongleur est seul instrumentiste, le jongleur possède seul une formation musicale, et il faut pour l'exécution des motets la connaissance des instruments de musique, il faut posséder à fond la théorie musicale mesurée de l'époque. Qui donc, encore une fois, aurait pu être l'interprète de ces œuvres, sinon ces joyeux compagnons de la vie errante, sinon les jongleurs ?

L'exécution des motets réclame plusieurs concours. Or, le jongleur, nous le savons, va rarement seul ; il a avec lui son compagnon, le *sodalis*, qui joue d'un instrument et exécute la partie de tenor, tandis que lui-même chante la partie de motet. Sont-ils, non plus deux, mais trois ? alors ce sont les *triplices*, qui constituent le répertoire de la troupe ambulante.

Nous ne possédons plus d'instruments de musique du treizième siècle, mais des accessoires de jonglerie, il nous reste au moins quelques manuscrits. Les manuscrits de jongleurs n'ont jamais compté parmi les chefs-d'œuvre de la calligraphie médiévale : ils sont ordinairement petits, sans luxe d'enluminure et très fatigués. Le manuscrit Egerton 274 du Musée Britannique est un modèle du genre ; il contient des compositions pour toutes les occasions de la vie du jongleur, des motets, des rondeaux, des *conductus*, on y trouve des pièces appartenant à la poésie religieuse, il y a enfin des chansons de trouvères.

Ce répertoire devait être varié à l'infini. Considérons seulement ici le motet polyphonique. Si, dans quelques églises, un clergé plus tolérant autorise l'exécution d'un motet, il ne faut point manquer l'aubaine et des compositions d'une haute gravité, comme l'*Ave, gloriosa mater salvatoris* ou *Mellis stilla, maris stella*, conviendront merveilleusement à cette audition dans le sanctuaire. Mais supposons que, dans une abbaye, des jongleurs soient admis à distraire les moines à la récréation de l'après-dîner, ils chanteront quelques-unes de ces pièces morales : *Ad solitum vomitum*, *Homo miserabilis*, ou satiriques, *Venditores labiorum*, qui encombrent la littérature du motet. Devant un auditoire illettré, le jongleur, qui connaît la psychologie de son public et qui a du savoir-faire, changera le ton : il ouvrira son manuscrit aux pages grivoises et l'arçon de sa gigue rythmera allègrement des motets, tels *A la cheminee*, *Au tens pascour*, *Hare hare hye godalier* ou tant d'autres, dont les recueils sont pleins. Enfin, le jongleur peut être convié dans la haute société féodale pour chanter devant le seigneur et distraire ses hôtes. A cet auditoire étaient vraisemblablement réservés certains motets de grande allure. C'est le sentiment, d'ailleurs, d'un contemporain bien placé pour le savoir, Joannes de Grocheo : « *Cantus autem iste* [*motetus*] *non debet coram vulgaribus propinari eo quod eius subtilitatem non advertunt nec in eius auditu delectantur, sed coram litteratis et illis, qui subtilitates artium sunt querentes. Et solet in eorum festis decantari ad eorum* [*re*]*creationem, quemadmodum cantilena, que dicitur rotundellus, in festis vulgarium laïcorum* (1). » Le manuscrit de Bamberg contient ainsi

(1) Article cité de J. Wolf, p. 106.

plusieurs compositions en langue vulgaire, auxquelles nous n'apercevons point d'autre destination possible.

En résumé, il faut admettre, selon nous, qu'au treizième siècle le motet a été le principal élément du répertoire polyphonique de la jonglerie: alors, en effet, les jongleurs avaient un monopole de fait pour l'exécution des motets et, d'autre part, les compositions que nous connaissons de cette famille musicale semblent avoir répondu à tous les besoins de la profession.

Nous n'avons voulu faire dans les pages précédentes qu'une introduction historique à l'étude du manuscrit de Bamberg. Nous souhaitons que ces notions soient suffisantes pour mettre en valeur et dans leur cadre les motets de ce précieux recueil. Il est assez rare que nous connaissions un motet à toutes les phases de son existence. Le plus souvent, ces compositions ne nous apparaissent qu'à une étape quelconque de leur évolution : l'étude qui précède aura, selon nous, pour résultat principal, lorsque nous établirons plus loin l'état civil de nos motets, de relier les indications éparses, fragmentaires, que nous possédons sur chaque pièce et de nous permettre, bien que souvent les autres transformations ne nous soient point parvenues, d'apercevoir d'un coup d'œil et la valeur de ce qui nous a été conservé et les lacunes de notre documentation.

Scanned with OKEN Scanner

CHAPITRE TROISIÈME

LA RYTHMIQUE MESURÉE DU TREIZIÈME SIECLE

D'APRÈS LE MANUSCRIT DE BAMBERG

La doctrine harmonique du moyen âge, déjà si éloignée de la nôtre, dont elle est sur bien des points le complet renversement, n'a pas épuisé la série des étonnements que l'histoire musicale du treizième siècle réserve à l'érudition contemporaine.

Même à l'époque classique, alors que l'absolutisme des lois harmoniques a pesé sur le musicien plus fortement que jamais, le compositeur a joui d'une réelle indépendance dans ses conceptions rythmiques. Cette liberté n'a fait depuis que s'accroître ; la déclamation lyrique, venant se substituer à la carrure de la phrase mélodique, a déplacé les accents et la barre de mesure, vestige souvent suranné, n'a plus aujourd'hui dans l'écriture musicale qu'une valeur de convention, sans effet dans l'exécution. Nous n'en sommes que plus mal préparés à comprendre l'état d'esprit des mensuralistes du treizième siècle, dont la doctrine étroite, en enserrant le musicien dans un réseau de règles et de formules, a supprimé à peu près complètement la liberté de penser rythmiquement. La théorie mensuraliste a offert à l'inspiration de l'artiste la possibilité de choisir entre six moules rythmiques, en laissant simplement au musicien le droit de dilater ou de contracter ces formules suivant les besoins de sa composition. Telle est l'idée du moyen âge. Les musiciens du temps de saint Louis ont cru qu'il y avait une science, faite de règles formelles, pour la conduite de la ligne mélodique, comme nous admettons nous-même qu'il y a une science et des règles pour la construction d'un édifice harmonique. Nous allons nous appliquer ici à retrouver, d'après les compositions du manuscrit de Bamberg, ces formules de la mélodie mesurée.

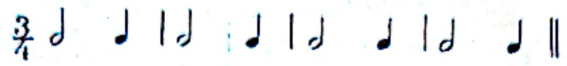
I

Les anciens traités d'*ars mensurabilis* sont fort incomplets : la doctrine mesurée s'est formée peu à peu, elle commence à paraître dans les œuvres des compositeurs avant d'être codifiée par les théoriciens. Mais il y a un chapitre que nous retrouvons à toutes les étapes de cette histoire, car il a une importance fondamentale pour l'interprétation des compositions mesurées, même les plus archaïques, du moyen âge, c'est le chapitre des modes. Les auteurs appellent ainsi, *modus* ou *maneries*, c'est-à-dire une manière d'être, la formule rythmique qui guide le musicien dans sa composition mélodique (1).

(1) On sait que chez les théoriciens du chant liturgique le terme de mode avait une autre signification : il désignait les différentes manières d'enchaîner les tons et les demi-tons de la gamme. C'est au treizième siècle que la nouvelle affectation s'est produite et que *modus* a pris un sens rythmique.

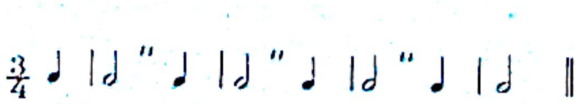
Comme nous n'avons point l'intention d'écrire en détail l'histoire des modes dans la notation mesurée, comme nous désirons simplement rappeler ce qu'il est utile d'en savoir pour l'intelligence des applications qui en ont été faites, nous ne suivrons point l'évolution de ces formules modales au cours du moyen âge et nous nous en tiendrons dans cet exposé à la doctrine courante qui reconnaît six modes, c'est-à-dire six formules rythmiques, dont voici l'énoncé.

Le premier mode, persistance du trochée antique dans la mélodie mesurée du moyen âge, est composé de deux éléments, le premier long de deux temps, l'autre bref d'un temps :



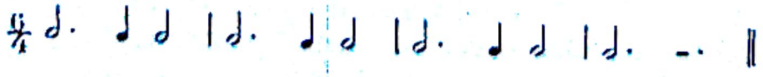
Le second mode est le renversement du premier : l'élément bref précède l'élément long, comme dans l'ïambe de la prosodie classique.

Disons, à propos de ce mode, que nous n'acceptons point la lecture de quelques métriciens allemands (Walter Niemann, Hugo Riemann, etc...) qui, adoptant une scansion trochaïque de ce rythme ïambique, transforment le second mode en un premier mode anacrousique :



Cette interprétation amène une confusion entre deux modes, dont chacun a un *éthos* rythmique qui lui est propre; elle est, de plus, absolument contraire à la pratique des textes mesurés du treizième siècle, où nous rencontrerons des premiers modes à l'état simple et d'autres présentant une forme anacrousique (1), en même temps que des deuxièmes modes, sur la nature ïambique desquels aucun doute ne peut être élevé. On peut ajouter que cette interprétation du second mode est en contradiction avec un principe de la rythmique mesurée du moyen âge, qui demande la coïncidence du temps fort de la mesure avec la syllabe tonique de la rime du texte chanté. Les explications, que nous donnons plus loin à propos de ce principe, confirment ce fait, en rendant plus sensible la conséquence que nous dégageons ici.

Le troisième mode est formé de trois éléments : un premier élément long de trois temps, un élément bref de un temps et un élément bref de deux temps :

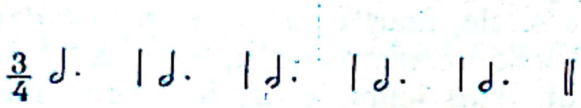


(1) Sur le même fait se produisant dans la musique de l'antiquité, on peut se reporter au beau travail de L. Laloy, *Aristoxène de Tarente*, p. 306 et ss. (Paris, 1904).

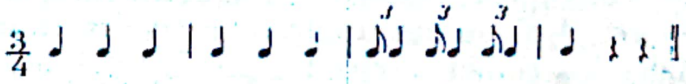
Le quatrième mode est au troisième ce que le second est au premier, c'est son renversement : il consiste dans un élément bref de un temps, un élément bref de deux temps et un élément long de trois temps :

Nous ferons, à propos du quatrième mode, la même observation que nous avons déjà présentée en parlant du deuxième. Le troisième mode est une déformation du dactyle antique, ramené par les métriciens du treizième siècle à la formule d'un rythme ternaire, comme le quatrième mode est lui-même une déformation de l'anapeste.

Le cinquième mode ne comprend que des longues de trois temps :

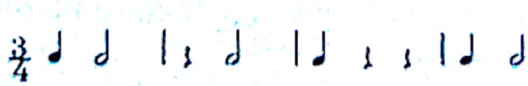


Le sixième mode, enfin, est uniquement composé de brèves et de semi-brèves :



Les théoriciens nous enseignent qu'un mode peut être *perfectus* et *imperfectus*, parfait ou imparfait. Un mode est parfait, quand il se termine sur une note de même nature que la note par laquelle il a commencé. Il est imparfait dans le cas contraire, à savoir, quand la note par laquelle il prend fin est autre que celle du début. Si nous prenons le second mode comme exemple, voici sa formule à l'état parfait :

A l'état imparfait, cette formule devient :



Il en est de même pour tous les autres modes. Nous croyons toutefois que les cinquième et sixième modes, qui sont composés de valeurs semblables et homogènes, ne peuvent être ni parfaits, ni imparfaits (*contra* W. Niemann).

Disons ici que l'emploi des trois derniers modes, les quatrième, cinquième et sixième, est assez rare. Nous n'avons rencontré, dans la musique polyphonique du moins, le quatrième mode qu'exceptionnellement ; il est même inconnu dans le manuscrit de Bamberg. Le cinquième mode est, à l'ordinaire, affecté aux parties de tenor, il est peu fréquent dans les parties de dessus des motets,

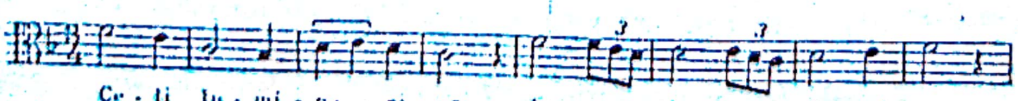
En revanche, le sixième mode, qu'on ne trouve presque jamais dans les tenors, apparaît assez souvent aux parties de *triplum* : les exemples abondent dans notre manuscrit.

Les trois premiers modes, au contraire, sont d'un emploi constant : il résulte qu'en réalité ce n'est point entre six formules rythmiques que le musicien a le droit de choisir, mais entre trois seulement, et encore, étant donné qu'il y a, ainsi que nous l'établirons plus loin, une corrélation entre la nature syllabique des vers dont une pièce est formée et le mode de la mélodie qui y est jointe, il arrive, en fait, que la liberté rythmique du compositeur n'existe au treizième siècle que dans des limites extrêmement restreintes.

Tel est le cadre dans lequel va se développer toute la théorie rythmique mesurée du moyen âge. Il est singulièrement étroit et contraste avec la liberté que, depuis le haut moyen âge, nous avons aperçue et qu'au temps où nous sommes, à savoir au treizième siècle, nous apercevons encore dans le rythme du chant liturgique de l'Église chrétienne. Cette opposition a frappé les théoriciens de l'*ars mensurabilis*, qui, dans leurs écrits, font toujours la distinction entre les deux doctrines. Le rythme libre n'affecte guère que des cantilènes adaptées sur de la prose latine : c'est le rythme d'une prose musicale. Le rythme mesuré reproduit la coupe du vers dans la coupe de la phrase musicale : la carrure mélodique, qui en est la conséquence, est une musique versifiée. Oserait-on, d'aventure, après avoir lu l'œuvre lyrique des troubadours et des trouvères français, où les strophes présentent les combinaisons les plus complexes et les plus subtiles, affirmer que tous les vers y sont d'égale longueur ? Ce paradoxe, pourtant, on n'a pas craint de le porter dans le domaine musical et d'ériger en axiome, en article de foi, que toute phrase mélodique doit être ramenée au type de quatre mesures. La haute valeur scientifique de M. Hugo Riemann, qui en est l'auteur responsable (1), rend cette thèse particulièrement inquiétante, et nous pensons que l'exposé logique de la rythmique mesurée fera voir que son application aux œuvres du moyen âge est entièrement illusoire. Aux vers très courts correspond un membre de phrase mélodique très court, aux vers plus longs un membre de phrase plus développé.

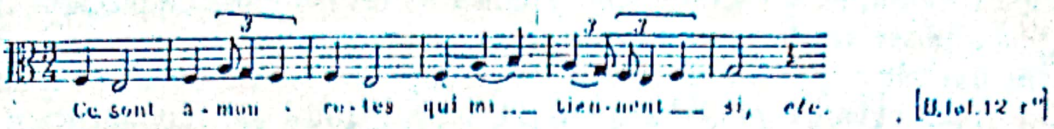
En effet, nous avons dit que les premier et second modes sont formés de deux éléments, un élément long et un élément bref, ou inversement : or, à chaque élément de chacun de ces deux modes, correspond une syllabe du texte et une seule. Une formule de l'un ou l'autre de ces modes, que l'écriture moderne enclôt entre deux barres de mesure, ne saurait donc régulièrement comprendre que deux syllabes du texte chanté.

Premier mode :

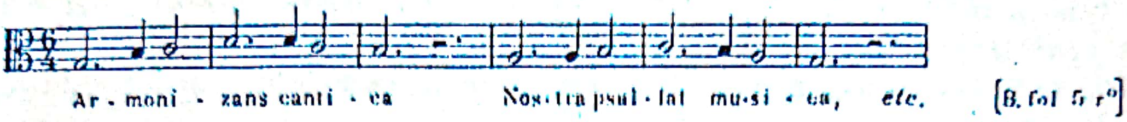


(1) Rappelons cependant qu'avant Riemann un autre métricien allemand, Heinrich Schmidt, dans l'ouvrage *Die Eurhythmie in den Chorgesaengen der Griechen* (1858), divise déjà la strophe en un certain nombre de périodes ou groupes de vers, qui, autant que possible, doivent satisfaire à la règle moderne de la carrure et s'équilibrer mutuellement. Mais, pour y arriver, Schmidt est souvent obligé de prolonger les longues ou de supprimer arbitrairement des silences.

Deuxième mode :



Nous avons dit encore que le troisième mode est composé de trois éléments : de même, sa formule ne peut recevoir que trois syllabes du texte.



Il en est de même du quatrième mode. Le sixième mode est aussi un mode à trois éléments.

Il semble bien, de prime abord; que, dans ces conditions, le développement de la phrase mélodique soit subordonné au développement du texte poétique : nous en ferons la preuve. L'étude de ces rapports, en quelque sorte matériels, entre la musique et la poésie constitue ce que le moyen âge a appelé proprement la *rythmique*. « La rythmique », écrivent les vieux théoriciens à la suite les uns des autres, Cassiodore, Isidore de Séville, Aurélien de Réomé, Raban Maur, « est cette partie de la musique qui recherche, dans la rencontre des paroles avec la mélodie, si le son s'y adapte bien ou mal, *rythmica est quae requirit in concursione verborum utrum sonus bene an male cohaereat* (1) ». Nous conserverons donc ce terme de rythmique pour désigner l'union des paroles et de la musique dans les œuvres lyriques du moyen âge. En exposant les formules modales, nous avons tracé le cadre de cette étude; nous allons désormais rechercher de quels éléments le sujet se compose, de quelle manière et dans quel ordre, ces mêmes éléments se juxtaposent et s'enchaînent.

Car, faisant nôtre une belle expression de la *Paléographie musicale*, nous dirons que le rythme est un effort continu vers la synthèse (2). De même qu'un discours est fait de phrases coupées par des repos, qu'une phrase comprend plusieurs membres de phrase et qu'un membre de phrase peut être formé d'un certain nombre d'incises, nous trouvons qu'une phrase mélodique se compose de plusieurs membres de phrase, appelés « distinctions » par les théoriciens du moyen âge et que, dans une distinction, il peut y avoir plusieurs incises. Cette identité de structure est proclamée par Hucbald dès les premières années du dixième siècle : *Eodem modo*, écrit le moine de Saint-Amand, *distinguitur cantilena quo et sententia* (3). Guion l'Arétin, cent ans plus tard, précise encore cette ressemblance dans une phrase célèbre du Micrologue : *Non autem parva similitudo est metris et cantibus cum et neume loco sint pedum et distinctiones loco versuum* (4). Tel sera le pivot central de notre théorie rythmique : l'assimilation du vers à la

(1) GERBERT, *Scriptores ecclesiastici de musica*, t. I, p. 16.
(2) *Paléographie musicale*, t. VII, p. 243.
(3) HUCBALD (?) dans la collection des *Scriptores* de Gerbert, I, p. 125.
(4) *Micrologus*, XV, dans Gerbert, II, p. 16, ou dans l'édition d'Amelli, p. 37.

distinction mélodique. Mais, de même que le vers est composé de pieds, la distinction est composée de formules modales, et, de même que le sens ne finit point forcément avec le vers, une distinction mélodique ne sera souvent pour nous que l'élément d'un rythme plus complet, la phrase musicale commençant et se terminant par un silence. Ce grand rythme est appelé *ordo* par les théoriciens de la musique mesurée.

Cette union intime du texte et de la mélodie est l'essence même de la rythmique de tout le moyen âge, qu'elle soit ou non mesurée. On sait déjà que cette union est le principe même du rythme libre de la cantilène grégorienne; on verra que la maxime de Guion l'Arétin : *In unum terminentur partes et distinctiones neumarum atque verborum* (1), s'accorde avec les compositions mesurées de l'art profane des déchanteurs aussi exactement qu'avec une mélodie du répertoire liturgique.

Aussi bien, suivant un ordre de complexité croissante, nous étudierons successivement :

— la formule modale,

— la distinction mélodique, membre de phrase musicale correspondant à un vers du texte,

— la phrase mélodique, ou *ordo*, succession de formules modales comprises entre deux silences. L'*ordo* peut n'être composé que d'une seule distinction, mais il peut aussi en admettre plusieurs.

La formule modale de la musique mesurée tend à la synthèse dans la distinction et celle-ci va se fondre dans le groupement supérieur de la phrase musicale.

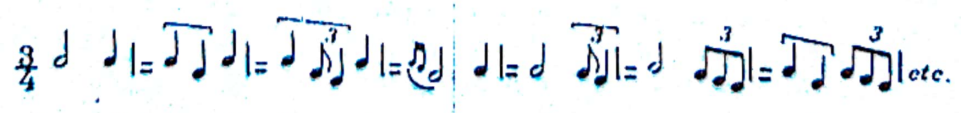
A

LA FORMULE MODALE ET LA THÉORIE DE L'ÉQUIVALENCE

Au premier degré, nous trouvons la formule modale, formée suivant les cas de deux ou de trois éléments. Ces formules sont déjà connues, il est superflu d'y revenir. Leur petit nombre nous a paru devoir être la cause d'une uniformité insupportable, surtout que, d'un bout à l'autre d'une mélodie, un même mode, et un mode seulement, pouvait être employé.

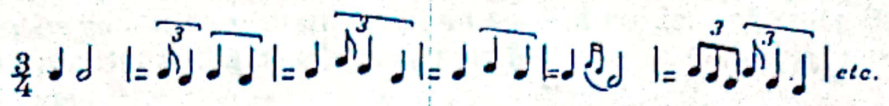
Les mensuralistes ont trouvé le moyen de remédier à ce défaut dans une certaine mesure : la doctrine de l'équivalence, en effet, apporte quelque atténuation à cette suite régulière, à cet enchaînement monotone de brèves et de longues. L'équivalence, *equipollentia*, est la substitution à une note simple, longue ou brève, de la formule modale d'une ligature de deux ou de trois notes, égalant en durée la valeur de cette note simple.

Ainsi, la formule du premier mode, qui, on s'en souvient, est composée d'une longue de deux temps et d'une brève d'un temps, peut transformer chacune de ces notes simples en une ligature de durée équivalente, et nous aurons les types suivants :

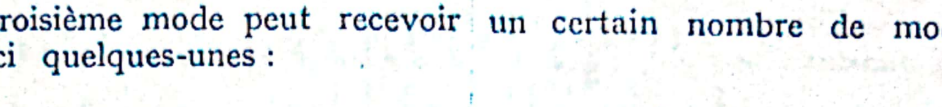


(1) *Micrologus*, ibid. — Voir à ce sujet une note très intéressante de dom Vivell, *Handelt das XV. Kapitel des Mikrologus Guidonis vom Gregorianischen Gesange ?* parue dans le *Kirchenmusikalisches Jahrbuch* (1908, p. 143) pendant l'impression de notre travail.

Les mêmes éléments retournés rendront les équivalences du second mode :



Le troisième mode peut recevoir un certain nombre de modifications, dont voici quelques-unes :



Le quatrième mode se comporte comme le troisième, en déplaçant l'ordre de ses éléments.

Le cinquième et le sixième modes sont peu susceptibles de semblables modifications.

Encore une fois, nous rappellerons que l'équivalence ne modifie rien au nombre des éléments, qui sont constitutifs de la formule modale (1).

L'étude de la formule modale dans sa charpente et dans sa structure interne, dans les notes simples, qui la représentent à l'état schématique et dans les ligatures qui peuvent, par équivalence, remplacer les notes simples, constitue le degré élémentaire de la rythmique mesurée : nous connaissons donc désormais l'unité de rythme, la cellule génératrice, d'où vont sortir des situations plus complexes.

B

LE MEMBRE DE PHRASE MÉLODIQUE OU « DISTINCTION »

Nous avons parlé du *modus* et de la formule modale dans leur forme élémentaire : il est très rare, en pratique, que nous rencontrions une formule aussi brièvement présentée, les textes nous font surtout connaître des successions de formules, en un nombre quelconque, déterminé par les dimensions du vers qui porte la mélodie.

Les théoriciens désignent du nom d'*ordo primus* la formule d'un mode prise isolément, d'*ordo secundus* la réunion de deux formules d'un même mode, d'*ordo tertius* la réunion de trois formules, d'*ordo quartus* la réunion de quatre formules, etc. Ainsi, un tenor de motet est ordinairement formé par une suite d'*ordines* de même rang d'un *modus* donné. Un membre de phrase mélodique dans un motet, dans une chanson, est toujours la résultante de plusieurs *ordines* juxtaposés.

Voici, pour ne donner qu'un exemple et ne pas prolonger cette liste à l'infini, la série des *ordines* du second mode parfait :

(1) Tout ce qui précède a été exposé pour la première fois dans notre *Rythmique musicale des troubadours et des trouvères*. Paris, Champion, 1907.

ordo primus $\frac{3}{4}$ ♩ ♩ | ♩ 𝄾 𝄾 ‖

ordo secundus $\frac{3}{4}$ ♩ ♩ | ♩" ♩ | ♩ 𝄾 𝄾 ‖

ordo tertius $\frac{3}{4}$ ♩ ♩ | ♩" ♩ | ♩" ♩ | ♩ 𝄾 𝄾 ‖

ordo quartus $\frac{3}{4}$ ♩ ♩ | ♩" ♩ | ♩" ♩ | ♩" ♩ | ♩ 𝄾 𝄾 ‖

ordo quintus $\frac{3}{4}$ ♩ ♩ | ♩" ♩ | ♩" ♩ | ♩" ♩ | ♩" ♩ | ♩ 𝄾 𝄾 ‖

ordo sextus, etc.

Voici encore, autre exemple, deux *ordines* du troisième mode parfait :

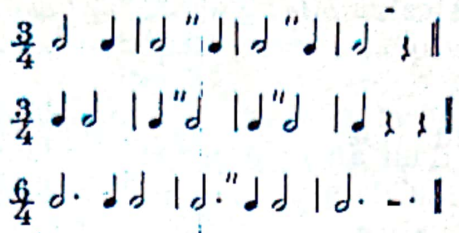
ordo tertius $\frac{6}{4}$ ♩. ♩ ♩ | ♩." ♩ ♩ | ♩." ♩ ♩ | ♩. – . ‖

ordo quartus $\frac{6}{4}$ ♩. ♩ ♩ | ♩." ♩ ♩ | ♩." ♩ ♩ | ♩." ♩ ♩ | ♩. – . ‖

Nous sommes, avec ces quelques notions sur les modes, parvenu au terme de l'enseignement des théoriciens en ce qui concerne la question traitée ici. On peut regretter qu'ils ne soient pas plus explicites sur la mise en œuvre de cette doctrine, sur l'application des formules modales aux textes poétiques, en un mot, sur la rythmique elle-même, car il faut se souvenir que dans tous les manuscrits qui nous ont conservé les mélodies des troubadours et des trouvères, dans tous les *discantuum volumina* et dans les recueils de motets, dont la rédaction est plus ancienne que le manuscrit de Montpellier, la notation musicale n'indique pas le rythme : celui-ci est à l'état latent, il existe, mais c'est à l'exécutant de le découvrir et de l'appliquer. Pour cela, la méthode à employer est d'aller du connu à l'inconnu. Un manuscrit, comme le recueil de Bamberg, dont la notation est parfaitement claire et se suffit à elle-même, est précieux pour de telles recherches, le manuscrit de Montpellier ne l'est pas moins ; les pièces que ces manuscrits contiennent sont en nombre suffisant pour qu'il soit possible d'en dégager les lois générales d'une rythmique, que les contemporains ont négligé de codifier, et pour que les résultats méritent d'inspirer confiance en raison de la multiplicité des cas sur lesquels les recherches ont été faites. Vient ensuite l'application de ces principes aux compositions dont le rythme musical est à retrouver. Quand il s'agit de monodies, comme les chansons de trouvères, on ne peut atteindre à la certitude scientifique, mais il n'en est point de même avec les compositions polyphoniques : cette restitution du rythme a un criterium dans la remise en partition, car les parties ne se disposent dans un rapport harmonique satisfaisant qu'autant que leur écriture rythmique est elle-même correcte.

En principe et tant qu'une cause extérieure et fortuite ne vient pas troubler l'ordre normal, un type de vers donné répond régulièrement à un *ordo* déterminé dans le *modus* employé.

Supposons, en effet, une strophe homogène, composée de vers heptasyllabiques à terminaison tonique : c'est un cas très simple. A cette forme poétique correspondra, si nous sommes en premier ou en second mode, une suite de distinctions mélodiques appartenant à l'*ordo tertius*, et à l'*ordo secundus*, si nous sommes en troisième mode :



Nous pouvons donc dire qu'en premier ou en second mode, l'*ordo tertius* et, en troisième mode, l'*ordo secundus* correspondent normalement au vers heptasyllabique.

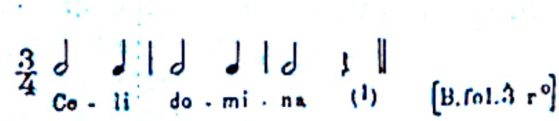
Une fois le principe précédent posé et accepté, il faut en vérifier l'application à tous les cas qui peuvent se présenter, c'est-à-dire que nous devons énumérer les relations, qui unissent les différents types de vers de la prosodie du moyen âge aux *ordines* de la rythmique mensuraliste (1).

Il ne sera point inutile toutefois de dégager préalablement un certain nombre d'affinités, dont la lecture des textes permet de faire la constatation expérimentale.

1°. — Les vers à terminaison tonique appellent ordinairement le mode parfait, les vers à terminaison atone le mode imparfait.

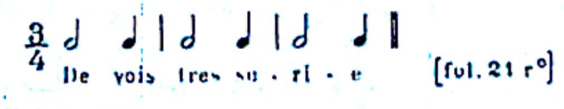
PRIMUS MODUS

perfectus



[B. fol. 3 r°]

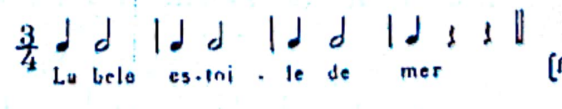
imperfectus



[fol. 21 r°]

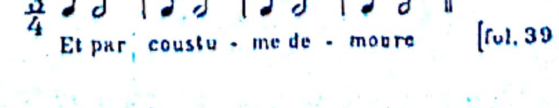
SECUNDUS MODUS

perfectus



[fol. 34 v°]

imperfectus

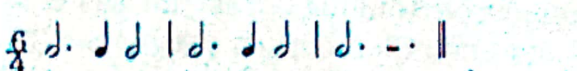


[fol. 39 v°]

(1) On sait que dans la versification tonique du moyen âge, les proparoxytons latins, qui portent un accent secondaire post-tonique, correspondent aux mots de la langue vulgaire accentués sur la dernière syllabe.

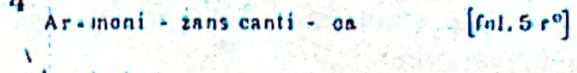
TERTIUS MODUS

perfectus



[fol. 5 r°]

imperfectus



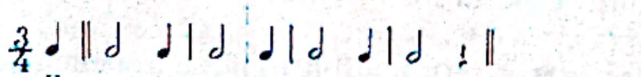
[fol. 7 r°]

Ce principe, qui est fondamental dans la rythmique mensuraliste, est lui-même l'application d'un autre principe que l'on peut formuler ainsi : le temps fort ou le frappé de la dernière mesure d'une distinction doit coïncider avec la syllabe tonique de la rime.

2°. — Le principe précédent entraîne une autre conséquence : seuls, les vers composés d'un nombre impair de syllabes correspondront régulièrement aux *ordines* des premier et second modes ; les vers d'un nombre pair de syllabes demandent un traitement spécial, pour que se produise la coïncidence obligée du temps initial de la formule modale et de la dernière syllabe tonique du vers.

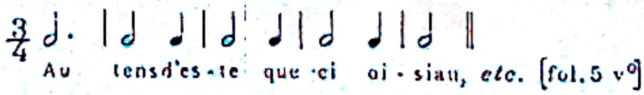
Il y a trois procédés pour amener cette coïncidence :

a) l'emploi d'une *anacrouse* brève, c'est-à-dire d'un temps initial bref en dehors de la série des *ordines*, qui se poursuit ensuite sur un nombre impair de syllabes.

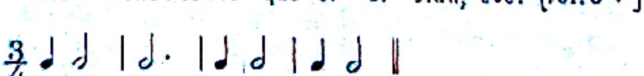


[fol. 23 r°]

b) l'emploi d'une *anacrouse* longue, ou bien encore l'allongement d'une syllabe à l'intérieur du vers sur les deux éléments d'une formule.



[fol. 5 v°]



[fol. 52 v°]

c) le dédoublement de l'élément long de l'une quelconque des formules modales.

[fol. 31 v°]

3°. — Une strophe homogène composée de vers qui comprendraient, soit 5, soit 6, soit 7, soit 8, soit 9, soit 11 syllabes, ou bien une pièce, dans laquelle domineraient des vers de cette longueur, seraient aptes à recevoir une mélodie en premier ou en second mode.

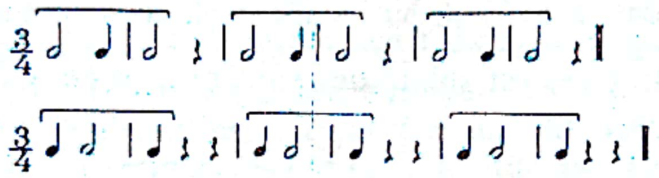
Le contexte mélodique déterminera dans lequel de ces deux modes la pièce doit être lue.

4°. — Une strophe de chanson, composée uniquement de vers décasyllabiques, un motet, où dominerait ce type de vers, veulent ordinairement une mélodie en troisième mode.

Nous ne faisons ici qu'indiquer ces principes directeurs, en demandant qu'ils soient provisoirement acceptés : la démonstration s'en fera ensuite d'elle-même par le rapprochement des textes appartenant à la période franconienne de la notation mesurée.

Poursuivant notre étude dans un ordre logique, nous avons à voir le rôle des *ordines* des modes dans l'application de la mélodie à chaque vers du texte pris isolément.

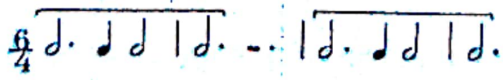
En premier ou en deuxième mode parfait, une suite de vers de trois syllabes répondra à l'usage de l'*ordo primus*, chaque *ordo* étant séparé du précédent par une pause :



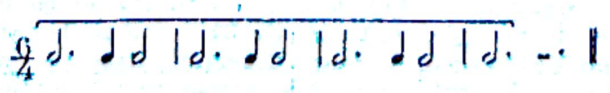
Le vers de 5 syllabes répondra à l'*ordo secundus*, dont les éléments sont, en effet, au nombre de cinq :

Le vers de 7 syllabes correspond à l'*ordo tertius*,
le vers de 9 syllabes à l'*ordo quartus*,
le vers de 11 syllabes à l'*ordo quintus*, etc.

En troisième mode, le vers de 4 syllabes correspond à l'*ordo primus* :



le vers de sept syllabes à l'*ordo secundus*,
le vers de dix syllabes à l'*ordo tertius*.

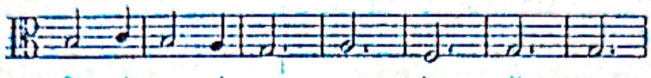


Mais tous les cas ne vont pas aussi simplement. Supposons, en effet, qu'après une formule régulière de 4 ou de 7 syllabes en troisième mode survienne un vers de 5 syllabes suivi lui-même d'un type de 4 ou de 7 ou de 10 syllabes. Supposons

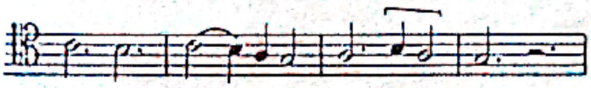
encore que dans une composition polyphonique les nécessités harmoniques entraînent une modification dans la régularité des formules que nous avons rencontrées jusqu'ici. Deux sortes d'altérations, que nous appellerons *dilatation* et *contraction*, vont se produire.

Il y a dilatation, quand l'élément de la formule qui, régulièrement, ne devrait porter que sur un ou deux temps en vaut trois, ou quand l'élément qui devrait valoir trois temps en vaut six. Voici, pris au hasard, deux exemples de dilatation empruntés au manuscrit de Bamberg.

Le premier est un cas du premier mode; le vers de neuf syllabes *Parit varias melodias* (fol. 39 r°) devrait normalement correspondre à l'*ordo quintus* ; or, il se développe sur sept mesures.

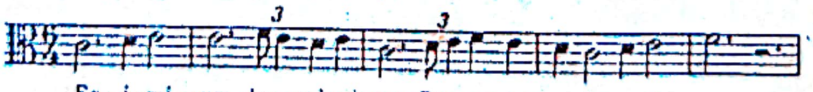


Le second appartient au troisième mode : le vers de huit syllabes *Tu, stella clara, rutila* (fol. 5 r°) est dilaté de manière à passer de l'*ordo secundus* à l'*ordo tertius*.



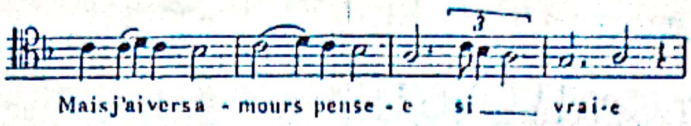
Il y a contraction, quand un ou plusieurs éléments de formule reçoivent une durée moindre que celle qu'ils devraient normalement occuper ; l'effet de la contraction est d'entraîner la résolution des éléments primitifs de la formule modale en fractions d'éléments correspondant à un accroissement dans le nombre des syllabes du texte. Nous disons qu'il y a contraction, parce que nous comprimons dans la formule modale un nombre de syllabes supérieur à celui qui devrait régulièrement y entrer (1). Il suit de là que la contraction a pour résultat l'abaissement du chiffre de l'*ordo*.

La pièce *Eximium decus virginum* de notre manuscrit (fol. 16 v°) est un exemple caractéristique de troisième mode contracté. Nous en rappelons le début :



(1) Ce double phénomène est connu des métriciens de l'antiquité et signalé par Gevaert, *Histoire et théorie de la musique dans l'antiquité*, t. II, p. 102 et ss. Mais la différence des points de vue entre l'art grec et la musique mesurée du treizième siècle est telle que M. Gevaert appelle *contraction* le cas dénommé par nous *dilatation* et qu'inversement il qualifie *dédoublement* ce que nous avons appelé *contraction*. Il faut chercher la raison de cette contradiction dans le fait que les anciens Hellènes donnaient à leurs vers usuels une égale quantité de mesures, mais non le même nombre de syllabes. La terminologie adoptée par nous tient au point de vue d'où nous nous sommes placé, celui de la rythmique médiévale, à savoir l'union du texte et de la mélodie. Dans notre exposé, ces expressions de *contraction* et de *dilatation* sont employées en considération du texte littéraire ; c'est la syllabe qui se *dilate* sur deux éléments de formules, c'est la syllabe qui se *contracte* et reçoit une moindre durée que celle qu'elle devrait avoir.

Il est très fréquent qu'une même distinction mélodique présente, à la fois, une dilatation et une contraction. L'exemple suivant, pris au fol. 47 r° du manuscrit de Bamberg,

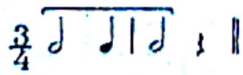


se ramène au schéma :

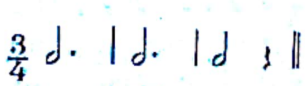
avec une contraction au début et une dilatation à la troisième mesure.

La contraction se distingue de l'équivalence par le nombre des syllabes du texte qui rentrent dans la formule modale : ce nombre augmente dans la contraction, tandis que dans l'équivalence, il reste constant et que, seul, augmente le nombre des notes affectées à une même syllabe.

Nous compléterons la définition qui précède, en disant que la contraction ou la dilatation des formules modales ont cet effet que par elle une distinction mélodique appartient réellement à un *ordo* autre que celui auquel elles devraient normalement appartenir. Ainsi, soit le vers de 3 syllabes en premier mode parfait, il correspond normalement à un *ordo primus*,



mais si, pour une raison ou pour une autre, nous voulons le faire passer dans l'*ordo secundus* du même mode, il y aura dilatation.



Inversement, un vers de sept syllabes, en troisième mode, appartient régulièrement à l'*ordo secundus*.

Si nous le faisons passer en *ordo primus*, ce ne pourra être que par contraction.

Nous donnons en tableau les schèmes rythmiques des principaux cas de dilatation et de contraction, qui se rencontrent dans notre manuscrit, pour le premier mode parfait et le troisième mode parfait :

PRIMUS MODUS PERFECTUS

Ordo primus. Type normal 3/4 ♩ ♩ | ♩ ;

type contracté 3/4 ♩ ♩ ♩ |

type dilaté 3/4 ♩. | ♩. | ♩. en *ordo secundus*

Ordo secundus. Type normal 3/4 ♩ ♩ | ♩ ♩ | ♩ ;

type contracté 3/4 ♩ ♩ ♪ | ♩ ; en *ordo primus*

type dilaté 3/4 ♩. | ♩ ♩ | ♩. | ♩ ; en *ordo tertius*

Ordo tertius. Type normal. 3/4 ♩ ♩ | ♩ ♩ | ♩ ♩ | ♩ ;

type contracté 3/4 ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ | ♩ ; en *ordo secundus*

type dilaté 3/4 ♩. | ♩ ♩ | ♩. | ♩ ♩ | ♩ ; en *ordo quartus*

——— 3/4 ♩. | ♩. | ♩. | ♩. | ♩ ♩ | ♩ ; en *ordo quintus*

Ordo quartus. Type normal 3/4 ♩ ♩ | ♩ ♩ | ♩ ♩ | ♩ ♩ | ♩ ;

type contracté 3/4 ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ | ♩ ; en *ordo tertius*

——— 3/4 ♩ ♩ ♪ | ♩ ♩ ♪ | ♩ ; en *ordo secundus*

type dilaté 3/4 ♩ ♩ | ♩ ♩ | ♩. | ♩. | ♩ ♩ | ♩ ; en *ordo quintus*

——— 3/4 ♩ ♩ | ♩. | ♩. | ♩. | ♩. | ♩ ♩ | ♩ ; en *ordo sextus*

On pourrait procéder de même avec les formules du second mode.

Passons de suite au troisième mode parfait.

TERTIUS MODUS PERFECTUS

Ordo primus. Type normal 6/4 ♩. ♩ ♩ | ♩. ▬. |

— type contracté 6/4 ♩ ♩ ♩ ♩ | ♩. ▬.

— type dilaté 6/4 ♩. ♩. | ♩. ♩. | ♩. ▬. en *ordo secundus*

Ordo secundus. Type normal $\frac{6}{4}$ 𝅗𝅥. ♩𝅗𝅥 | 𝅗𝅥. ♩𝅗𝅥 | 𝅗𝅥. –.

— type contracté $\frac{6}{4}$ ♩𝅗𝅥 ♩♩♩ | ♩𝅗𝅥 –. en *ordo primus*

— type dilaté $\frac{6}{4}$ 𝅗𝅥. 𝅗𝅥. | 𝅗𝅥. 𝅗𝅥. | 𝅗𝅥. 𝅗𝅥. | 𝅗𝅥. –. en *ordo tertius*

Ordo tertius. Type normal $\frac{6}{4}$ 𝅗𝅥. ♩𝅗𝅥 | 𝅗𝅥. ♩𝅗𝅥 | 𝅗𝅥. ♩𝅗𝅥 | 𝅗𝅥. –.

— type contracté $\frac{6}{4}$ ♩𝅗𝅥 ♩𝅗𝅥 | ♩𝅗𝅥 ♩♩♩ | 𝅗𝅥. –. en *ordo secundus*

— type dilaté $\frac{6}{4}$ 𝅗𝅥. 𝅗𝅥. | 𝅗𝅥. 𝅗𝅥. | 𝅗𝅥. ♩𝅗𝅥 | 𝅗𝅥. 𝅗𝅥. | 𝅗𝅥. –. en *ordo quartus*

Le quatrième mode subit le traitement du précédent.

Le cinquième mode ne se contracte point : les notes longues en étant la caractéristique et le fondement, ce mode ne saurait, sans altérer sa nature, se résoudre en valeurs plus petites. Au contraire, ce sont les longues qui se dilatent en doubles longues.

Inversement, le sixième mode ne peut se dilater : la contraction seule le modifie par la résolution des brèves en semi-brèves. On trouve dans les triples de motets de nombreux exemples de ces cas de contraction.

Tels sont les faits présentés sous une forme élémentaire réduite à l'examen du vers et de la mélodie qui y est jointe; pourtant, on n'a jamais affaire, en étudiant un texte, avec un vers isolé, mais bien avec un enchaînement de vers, soit avec un système homogène, soit avec une combinaison d'éléments hétérogènes. C'est à cet endroit de notre étude que nous sommes ici parvenu.

C

L'ENCHAINEMENT DES DISTINCTIONS ET LES « ORDINES »

Comment dans la musique mesurée du treizième siècle s'enchaînent entre elles les distinctions, c'est-à-dire les membres de phrase mélodiques correspondant au vers, pour former le grand rythme de l'*ordo*? Dans quel cas trouvons-nous l'interposition d'un silence et dans quel cas cet enchaînement se fait-il directement ?

En principe, la quantité syllabique des vers qui sont joints à une mélodie mesurée et la qualité de leurs rimes, masculines ou féminines, déterminent la manière dont les distinctions s'enchaînent à l'intérieur des *ordines*.

L'examen de ces diverses réactions du texte poétique sur la musique qui l'accompagne va nous permettre d'apercevoir quelques-uns des procédés d'écriture, dont usèrent les compositeurs de motets, et nous fera aussi mieux pénétrer les secrets de leur art. Nous profiterons de ces notions, quand il s'agira d'interpréter des œuvres où la notation musicale n'indique point le rythme, quand il s'agira de retrouver ce rythme.

Tout d'abord, il faut distinguer les cas normaux et les cas anormaux.

Les cas normaux sont ceux où le jeu des formules modales fonctionne régulièrement dans l'union de la phrase mélodique et du texte poétique.

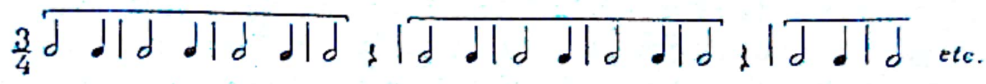
Les cas anormaux sont ceux où, des causes extérieures et fortuites venant troubler ce fonctionnement régulier, il y a désaccord entre le nombre des syllabes du vers et l'*ordo* de la mélodie qui y est jointe.

CAS NORMAUX.

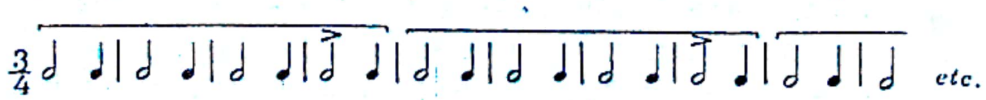
En premier et en second mode, il n'y a que peu de complications. Il convient seulement de distinguer entre le cas où les syllabes du vers sont en nombre impair et le cas où les syllabes sont en nombre pair.

I. — Nous sommes en présence d'un système où tous les vers ont un nombre impair de syllabes :

1°. — Ces vers sont tous à terminaison tonique : à chaque vers répond une distinction mélodique, séparée par un silence de la distinction qui précède et de celle qui suit :



2°. — Ces vers sont tous à terminaison atone : la syllabe muette de la rime rejoint la distinction mélodique qui fait suite et les *ordines* s'enchaînent sans que des silences interviennent :

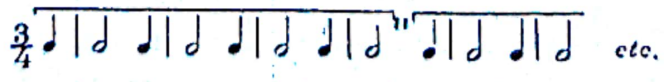


3°. — Il y a mélange de terminaisons toniques et atones : alors, selon les cas, il y a lieu d'appliquer l'une des deux alternatives qui précèdent.

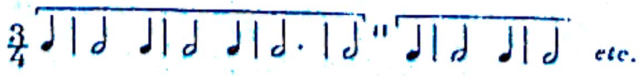
II. — Nous sommes en présence d'un système où tous les vers ont un nombre pair de syllabes :

1°. — Ces vers sont eux-mêmes à terminaison tonique.

En ce cas, il convient d'emboîter par anacrouse dans la formule finale du précédent vers la première syllabe du vers suivant :



2°. — Ces vers sont eux-mêmes à terminaison atone. La pratique des textes nous fait voir la solution le plus communément suivie : on allonge sur trois temps la syllabe accentuée, la syllabe atone commence un *ordo* nouveau, dont la syllabe anacrousique du vers suivant occupe le dernier élément.

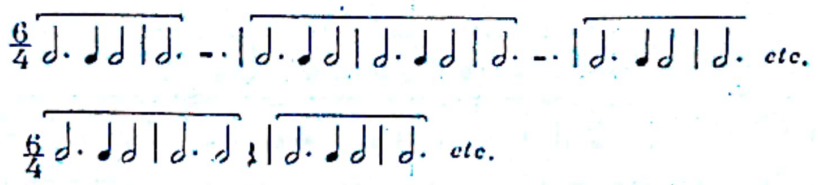


3°. — Il y a mélange de terminaisons atones et toniques : il convient, selon les cas, d'adopter une des deux solutions ci-dessus exposées.

III. — Il y a mélange de vers à syllabes en nombre pair et de vers à syllabes en nombre impair. Selon l'ordre dans lequel ils se suivent et selon que ces vers ont une terminaison atone ou tonique, on trouvera à appliquer l'une des solutions proposées plus haut.

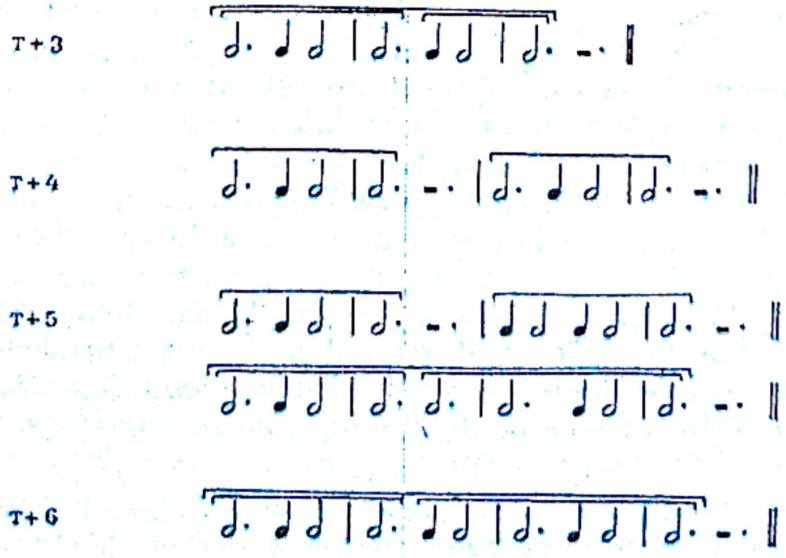
En troisième mode (nous n'osons, vu la rareté des cas, joindre le quatrième mode), la complication est beaucoup plus grande. La formule comprenant trois éléments au lieu de deux, la complexité s'en accroît.

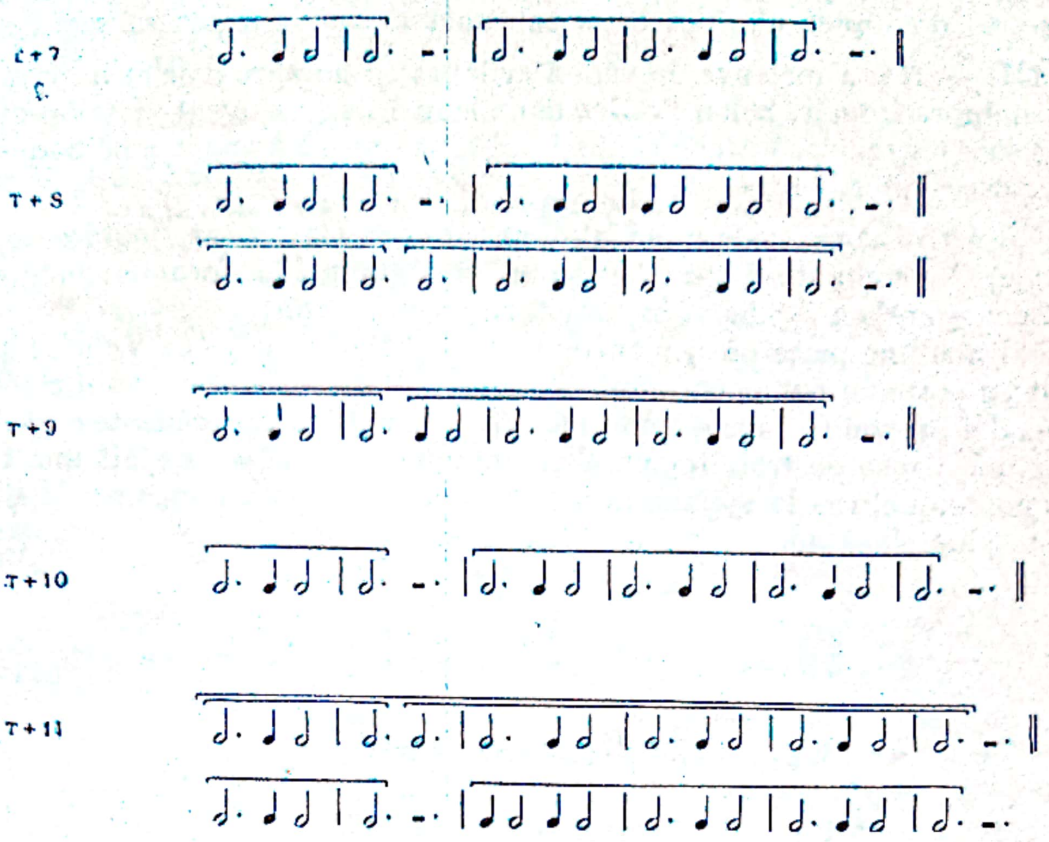
Dans une pièce où il n'entrerait que des vers de 4, de 7 ou de 10 syllabes, soit en système homogène, soit de types mélangés, la mélodie affectée à chaque vers doit, si son rythme est normal, être séparée de la précédente et de la suivante par une pause de trois temps, à moins que l'un des vers n'ait une terminaison atone, auquel cas la syllabe atone empiétant de deux temps sur le silence, il ne reste plus place que pour une pause de un temps :



Mais, si la formule d'un *ordo* quelconque du troisième mode parfait, *ordo primus* de 4 syllabes, *ordo secundus* de 7 syllabes, *ordo tertius* de 10 syllabes, est suivie d'un vers qui n'appartient pas à la série régulière des types du troisième mode, l'enchaînement se fait immédiatement et sans l'intermédiaire d'une pause.

Appelons T la formule-type que, pour plus de simplicité, nous prenons de l'*ordo primus* du troisième mode ; nous désignons par le chiffre du nombre de ses syllabes le vers qui suit, soit T + 5, par exemple, si ce vers, qui suit un type régulier du troisième mode, est composé lui-même de cinq syllabes. Nous pourrons dresser le tableau suivant des enchaînements d'*ordines* :





Nous remarquerons :

Que les représentants directs du troisième mode, c'est-à-dire les types T+4, T+7, T+10, s'enchaînent entre eux avec l'intermédiaire d'une pause ;

Que les types T+3, T+6, T+9, c'est-à-dire les représentants directs du troisième mode diminués d'une unité, s'enchaînent immédiatement sans pause ;

Que les types T+5, T+8, T+11, c'est-à-dire les représentants directs du troisième mode augmentés d'une unité, s'enchaînent, soit immédiatement avec la dilatation d'un élément, soit médiatement avec interposition d'une pause et contraction de deux éléments de la formule (1).

Nous devons dire encore que ce tableau est loin d'être complet. Il faudrait, pour qu'il le devînt, le recommencer de deux points de vue différents, de trois même, si l'on considère la série des cas anormaux.

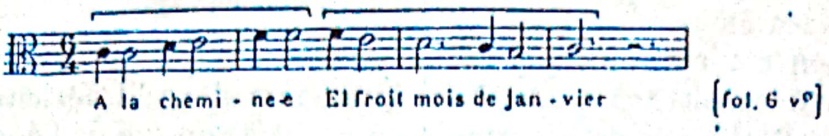
1°. — Il faudrait le reprendre dans l'hypothèse où T serait l'*ordo* d'un *modus imperfectus*, déterminé par la terminaison atone du vers correspondant.

Dans les cas T+4, T+5, T+7, T+8, T+10 et T+11, il ne se présente aucune difficulté : la note de l'atone empiète de deux temps sur la pause.

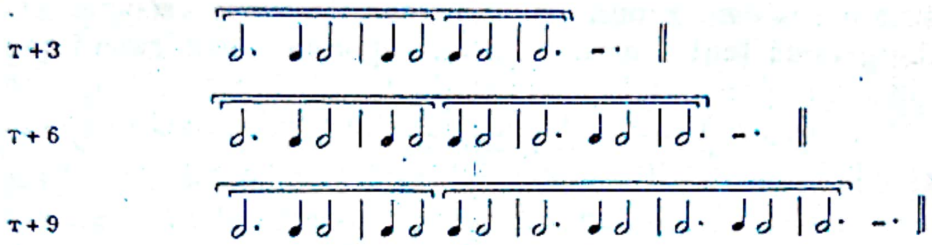
Dans les cas T+3, T+6 et T+9, il faut admettre le dédoublement de la dernière note de la formule-type en un élément bref de un temps portant sur la tonique et un élément long de deux temps, *longa imperfecta*, portant sur l'atone.

(1) Il est bien entendu que ce que nous disons d'un enchaînement de deux vers peut s'entendre d'un nombre supérieur, mais il ne paraît pas qu'un *ordo* ait renfermé plus de quatre distinctions mélodiques.

C'est le manuscrit de Bamberg qui nous suggère cette solution par l'exemple suivant, qui répond à T+6 :



Donc, au cas où la terminaison de T serait atone, il faudrait corriger le tableau précédent, comme il suit :



2°. — Ce tableau n'est présenté ici qu'avec les valeurs simples des notes et, en quelque sorte, à l'état schématique. On ne doit pas oublier ce qui a été dit plus haut de l'*equipollentia* : il faut se rappeler, en effet, que chacune de ces notes simples est le plus souvent remplacée, dans la pratique, par une ligature de durée équivalente. On ne saurait dresser le tableau complet de toutes les combinaisons qui résultent de ces substitutions : elles peuvent varier à l'infini. Il suffit d'indiquer le principe.

CAS ANORMAUX:

Enfin, on se souvient que des phénomènes de contraction et de dilatation viennent parfois modifier le cours régulier des *ordines*. Il en résulte que, lorsque pour une cause ou pour une autre, ces phénomènes se produisent dans un motet, il n'est plus possible d'appliquer les graphiques du tableau précédent. C'est la fantaisie du musicien qui se substitue aux règles préétablies et nous ne pouvons songer à classer des rythmes, qui ne relèvent plus d'un ordre régulier. On se reportera à ce que nous avons dit plus haut de la contraction et de la dilatation. C'est le régime des cas anormaux : ils échappent, comme tels, à toute classification.

Nous avons essayé d'exposer, avec le plus de clarté possible, les éléments de la rythmique mesurée du treizième siècle. A un premier degré, nous avons trouvé la formule modale, cellule génératrice du rythme, qui préexiste à toute création mélodique et qui peut être considérée comme le prototype de la mesure moderne.

A un second degré, on rencontre le groupement des formules en une distinction mélodique correspondant à un vers du texte.

A un troisième degré enfin, nous avons mis l'enchaînement des distinctions réunies pour former un *ordo*, c'est-à-dire une phrase mélodique comprise entre deux silences.

Tels sont les éléments de la rythmique classique des mensuralistes. Avec elle, le musicien est retenu captif dans une étroite prison, la formule modale. Toute sa liberté consiste à pouvoir se promener dans l'intérieur de sa prison, autrement dit à l'intérieur de la formule, en usant à son gré de l'équivalence, de la dilatation et de la contraction, mais sans pouvoir jamais sortir de cette formule !

On comprend donc que l'imagination d'un artiste ait rêvé de plus vastes espaces et qu'elle ait aspiré à des libertés rythmiques inconnues : cet affranchissement ne sera pas l'œuvre du treizième siècle, nous le trouverons réalisé seulement au temps de l'*ars nova*, après la grande réforme de Philippe de Vitry et des musiciens ses contemporains. Pourtant, les deux recueils de Montpellier et de Bamberg nous font connaître, à une époque sensiblement plus ancienne, vers la fin du règne de saint Louis sans doute, quelques pièces qui attestent un besoin de réaction contre l'omnipotence du rythme ternaire. Nous allons esquisser les origines du rythme binaire dans la musique mesurée.

II

L'étude du manuscrit de Montpellier aurait pu attirer l'attention des musicistes sur certaines pièces qui s'y trouvent contenues et qui restent intraduisibles, si l'on s'en tient aux règles de la notation mesurée. Il est, en effet, curieux que De Coussemaker, qui affirme avoir personnellement copié dans son intégralité ce précieux recueil, ne se soit point avisé des anomalies que ces pièces présentent. Mieux encore, l'auteur de l'*Art harmonique* a publié dans ce travail l'un de ces motets, à peu près correctement rendu, mais sans s'apercevoir de la contradiction qui existe entre la transcription de ce motet et les principes suivis par lui dans la transcription des autres pièces de sa publication. Depuis, jamais musicologue, à notre connaissance, n'a mis en doute que la musique mesurée du treizième siècle n'ait connu d'autres fondements rythmiques que le rythme ternaire, le rythme parfait, au dire des théoriciens médiévaux, parce qu'il est l'image de la Sainte Trinité : ternarité dans la division de la longue en trois brèves, ternarité dans la division de la brève en trois semi-brèves, telle est la doctrine classique de l'*ars mensurabilis* antérieurement à Philippe de Vitry.

Pourtant, il y a au moins cinq compositions dans l'héritage polyphonique du treizième siècle, que la doctrine courante ne suffit point à expliquer.

La première est commune aux deux manuscrits de Montpellier et de Bamberg ; c'est le motet :

I { Je ne puis, amie, | Ces mals endurer, | Qui
Flour de lis, rose espanie, | Taillie
Proh ! dolor

(*B*, fol. 19 v°. - *M*, fol. 214 v°-215 r°).

On sait déjà que, dans le manuscrit de Montpellier, cette pièce est construite sur un tenor différent, *Douce dame que j'aim tant*, vestige de quelque chanson populaire de ce temps.

La seconde de ces compositions se trouve seulement dans le recueil de Bamberg :

II { Ave, plena gracie, | Fundamentum leticie, | Speculum
Salve, virgo regia, | Flos virginis, | Celi
Aptatur.

(*B*, fol. 54 v°.)

Les trois autres appartiennent au manuscrit de Montpellier. Ce sont les motets :

III { Diex ! qui porroit | Quant il vodroit, | Sanz
En grant dolour, | En grant paour, | En
Aptatur.

(*M*, fol. 311 v°.)

Cette pièce a été, disons-nous, publiée par De Coussemaker, dans l'*Art harmonique* (n° XVI). Elle serait correctement transcrite, si De Coussemaker avait supprimé les barres de mesure de rang impair et fait ainsi mieux ressortir le caractère binaire de cette composition par l'indication d'une mesure à six-quatre.

IV { Amor potest conqueri, | Videns se nunc deprimi, | Quia
Ad amorem sequitur | Et concomitatur | Fides
.....

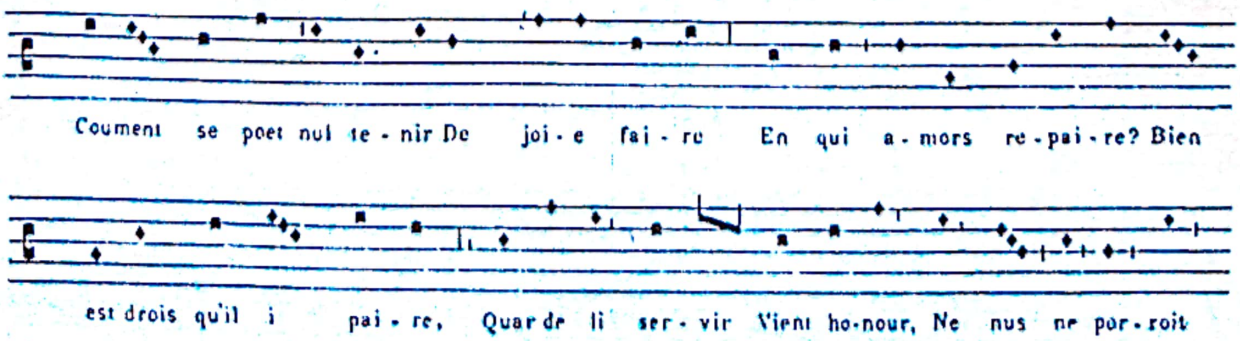
(*M*, fol. 378 v°.)

En raison de son postlude instrumental, nous publierons, au chapitre suivant, la transcription de cette pièce.

V { Comment se poet nul tenir | De joie faire | En qui
Se je chante mains que ne suell, | Nus
Qui prendroit a son cuer.

(*M*, fol. 310 v°.)

Cette pièce est inédite et nous pensons, en la publiant ici, que cette leçon de choses vaudra le meilleur exposé théorique. Nous donnons le texte original, pour qu'il ne subsiste point de doutes sur la légitimité de notre interprétation.



pen - ser Les grans biens que set dou ner Fine a - mour. Si me sot tres dou-ce - ment A

li a - traire Par les ieus ri-'ans, Lu de - bou-nai - - re, Que Diex a fait de biau - té

es - sam - plai - re, K'ainc puis ne pen - sai ail - lours.

Se je chan - te mains que ne suell. Nus ne m'en doit, ce m'est a-vis, blasmer, Quant,

voelle ou non, me con-vient pen - ser En tel lieu ou je trou - ver Ne puis fors or -

- guell. Las! ce m'ont fait mi oell, l'ar qui je sui pris! Diex! tant mar la vi, Quant je

sai de fi Que j'en mor - rai pour li. . Ne je n'ai mais nule at - ten - te de mere

Qui prendroit a son cuer.

Cou - ment se puet nul te - nir De joi - e fai - re En qui

Se je chan - te mains que ne suell, Nus ne men

Qui prendroit a son cuer

a-mors re-pai-re? Bien est droit qu'il i pai-re, Quardo li ser-
doit, ce m'est a-vis, blas-mer, Quant,voelle ou non, me con-

-vir Vient ho-nour, Ne nus ne por-roit pen-ser Les
-vient pen-ser En tel lieu ou je trou-ver Ne puis fors or-guell.

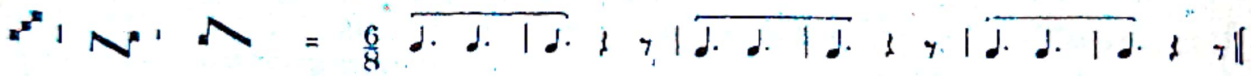
grans biens que set douner Fine a-mour, Si me sot très dou-ce-
Las! ce mont fait mi oell, Par qui je sui-pris! Diex! tant mar-

ment A-li a-traire Par les ieus riuns, La de-bounai-re,
la vi, Quant je sai de li Que jen mer-rai

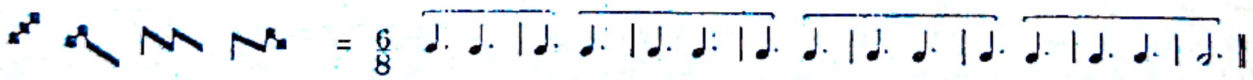
Que Diex a fait de biaute es-samplaire, K'ainc puis ne pen-sai ail lours.
pour li, Ne je n'ai mais nule at-ten-te de mer-chi.

On voit que pour donner de ces cinq motets une transcription convenable, il faut admettre que la *longa perfecta* de la notation mesurée vaut, non plus trois *breves*, comme dans la doctrine classique, mais seulement deux *breves*, et, autre différence, que ces deux brèves sont égales. C'est le *modus imperfectus* des théoriciens de l'âge suivant. Mais le rythme binaire n'atteint pas la subdivision en semi-brèves, car ici, quand deux semi-brèves partagent la valeur de la brève, la première est mineure (1/3) et la seconde majeure (2/3) et, quand il y a trois semi-brèves pour une brève, elles valent chacune un tiers de brève (1/3 + 1/3 + 1/3). C'est le *tempus perfectum* dans le *modus imperfectus*. Aussi devrons-nous, en transcrivant ces pièces, faire choix d'une mesure binaire à rythme ternaire, soit la mesure à six-quatre, soit la mesure à six-huit.

Il faut remarquer également l'écriture des ligatures dans les motets de cette espèce. La version du manuscrit de Montpellier pour *Douce dame que j'aim tant*, tenor d'un motet commun avec Bamberg, nous montre une suite de *breves* isolées, qui se groupent naturellement deux à deux. Mais, quand les notes du tenor sont groupées en ligatures, le type prédominant, l'*ordo primus* de ce mode innommé, c'est la ligature à trois notes avec propriété et sans perfection, suivie d'une pause brève d'un temps.

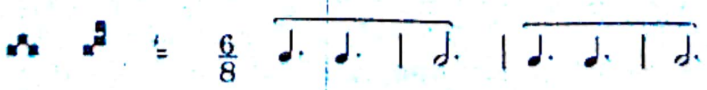


On trouve aussi des enchaînements de ligatures de quatre notes avec propriété et sans perfection, faisant suite à une ligature initiale de trois notes également avec propriété et sans perfection.



En ce cas, on ne rencontre pas de *pausa* entre les formules.

On n'en rencontre pas davantage dans une suite de ligatures de trois notes avec propriété et perfection :



Dans une ligature de cet ordre, comme dans le cas des notes simples, il n'y a pas lieu de faire la distinction entre *brevis recta* et *brevis altera*, toutes les brèves étant égales.

*
* *

Demandons-nous quelles sont, représentées d'après nos modernes habitudes d'écriture, les mesures que le treizième siècle a virtuellement connues et pratiquées ?

Le 1er et le 2e mode correspondent à la mesure à trois-quatre (3/4) avec division ternaire de l'unité de temps : aussi la mesure à neuf-huit (9/8) serait peut-être préférable.

Il en est de même du 5e et du 6e mode.

Le 3e et le 4e mode se rendent assez bien par la mesure à six-quatre (6/4). Mais, si nous adoptons le principe de la mesure à neuf-huit (9/8) pour transcrire le 1er et le 2e mode, il faudrait employer une mesure qui a été de tout temps inusitée, un dix-huit-huit (18/8), pour faire passer le 3e et le 4e mode dans notre système moderne d'écriture en restant conséquent avec nous-même.

Enfin, le dernier système expliqué ici, celui des motets en rythme binaire, a été noté dans la mesure à six-huit (6/8) ou à six-quatre (6/4). Il y a là, en effet, une légère incohérence : si nous avons dans les autres modes usé du trois-quatre et du six-quatre, c'est en deux-quatre (2/4), que nous aurions dû l'écrire, mais nous avons reculé devant la permanence du triolet, devant la réalité dans ces pièces du *tempus perfectum*, et nous avons adopté la mesure binaire à rythme ternaire.

En résumé, une parfaite régularité de transcription aboutirait au choix des mesures suivantes :

soit 2/4, 3/4 et 6/4,
soit 6/8, 9/8 et 18/8.

*
* *

Nous en avons fini avec l'exposé des principes, sur lesquels les théoriciens de l'*ars mensurabilis* et les compositeurs de motets ont fondé leur rythmique pendant tout le treizième siècle. Les théoriciens, à vrai dire, ne nous mènent que peu avant dans cette voie ; ils nous font connaître les modes, mais ensuite leur enseignement s'attache plus particulièrement aux questions de séméiographie ; nous apprenons par eux la forme des notes simples, des ligatures, la signification des unes et des autres, mais, à proprement parler, le moyen âge, qui a créé et accepté le vocable de « rythmique » pour désigner une science qui règle les relations de la musique et des textes littéraires, n'a point laissé de traités de cette science.

Nous devons en retrouver nous-même les raisons premières et les fondements : aussi les manuscrits appartenant, comme notre manuscrit de Bamberg, à une époque où la notation mesurée est déjà constituée en un système achevé, sont-ils des documents infiniment précieux, car, seuls, ils nous permettent de retrouver avec certitude les éléments de cette rythmique, qui sont en quelque manière nos principes directeurs dans la connaissance que nous pouvons avoir des plus anciens textes mesurés.

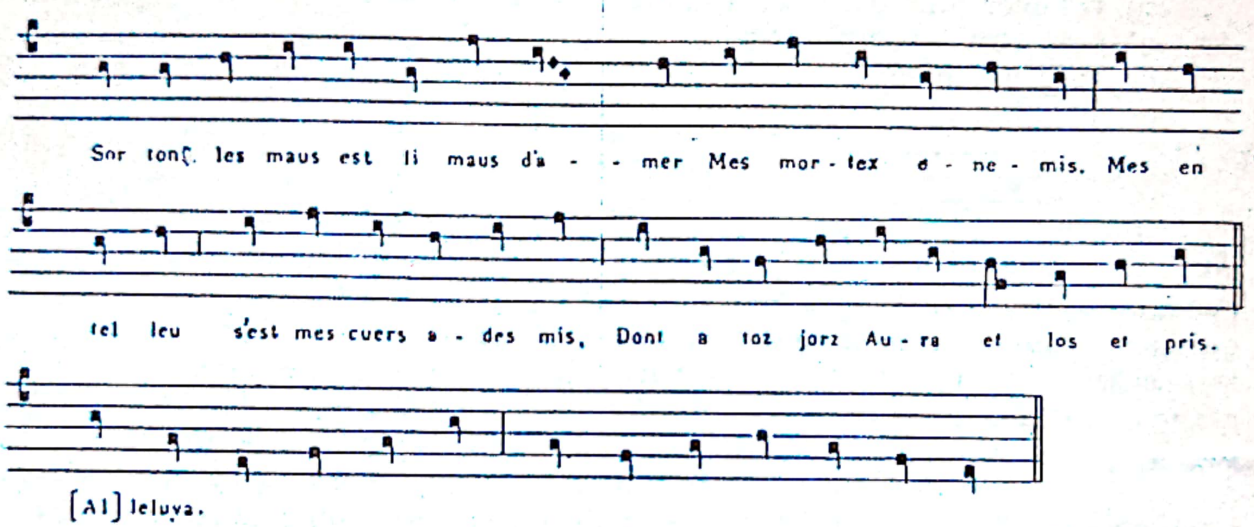
Les conséquences qui résultent de cette généralisation sont considérables, car nous pouvons, grâce à elles, remonter toujours plus haut vers les origines de l'*ars mensurabilis* et interpréter une infinité de documents, soit polyphoniques, soit monodiques, qui, autrement, resteraient pour nous inaccessibles et mystérieux.

La première famille de textes, dont l'interprétation bénéficie des recherches précédentes, sont les motets contenus dans les fascicules anciens du manuscrit de Montpellier. On sait que dans la notation de ces fascicules les notes simples se distinguent bien les unes des autres, mais que les ligatures ont une signification résultant non de leur forme, mais de la place qu'elles occupent dans la formule modale.

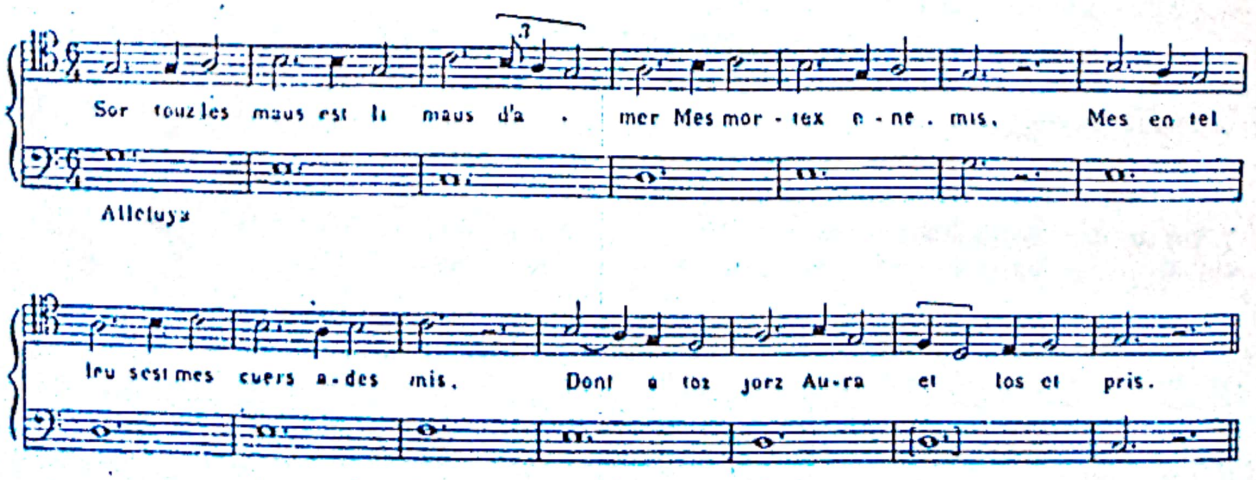
Nous avons, en outre, à faire l'application de ces principes de rythmique à des documents plus anciens et plus primitifs encore de la musique mesurée :

nous voulons parler de ces compositions polyphoniques, *organum*, *conductus* et motets, que les *discantuum volumina* des bibliothèques d'Europe nous ont conservées en si grand nombre. La notation est plus archaïque : la graphie extérieure des notes ne donne aucune indication rythmique. Le rôle de l'exégète moderne est de faire sortir le rythme du contexte dans l'interprétation de ces œuvres : le critère harmonique détermine ensuite si la reconstitution rythmique est exacte.

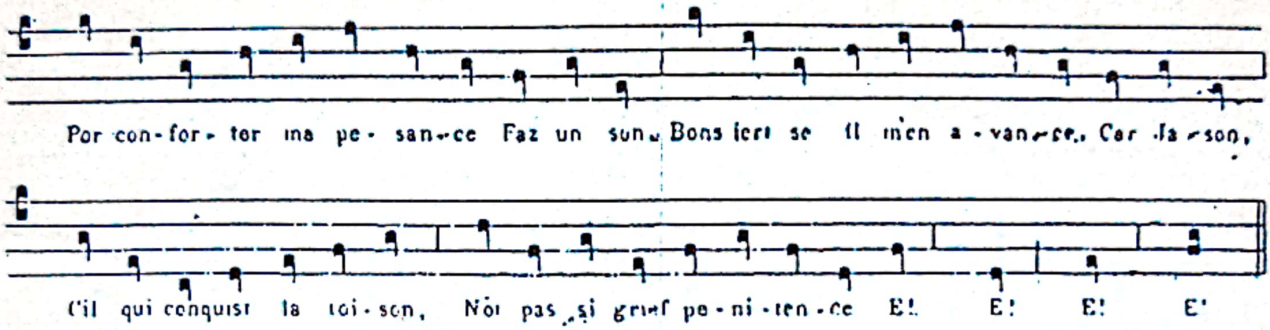
Nous croyons intéressant de donner un exemple de transcription pour un motet, qui se trouve à l'état unique dans un manuscrit appartenant à cette phase primitive de la notation mesurée. Nous arrêtons notre attention sur une courte pièce, qu'un seul recueil, le manuscrit de Wolfenbuettel (*Helmst.* 1099, fol. 246 r°), nous a conservée avec sa notation musicale. Voici le texte ancien :



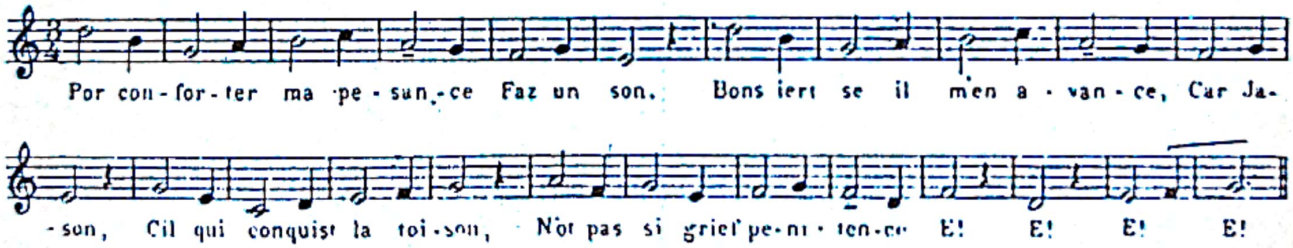
Il nous apparaît de suite que le troisième mode est le seul qui convienne à la partie de motet ; qu'au premier vers de cette pièce, où il n'y a que neuf syllabes, il faut dilater l'avant-dernière syllabe et, enfin, qu'un cinquième mode en doubles longues amène le tenor dans une parfaite coïncidence avec la partie de motet. Nous proposons donc la transcription suivante :



Dans un précédent travail, que nous avons eu déjà l'occasion de citer, *La Rythmique musicale des troubadours et des trouvères*, nous avons montré par quel *processus* et quel enchaînement rigoureux, il se trouve que la rythmique des motets doit être appliquée aux chansons monodiques de nos vieux poètes : cette constatation, à laquelle nous ont amené les travaux préparatoires de la présente étude, nous découvre le trésor inépuisable de la mélodie médiévale et nous en livre l'accès en nous donnant la clé de son interprétation. Nous ferons voir par un exemple comment, après les compositions polyphoniques, ces mêmes principes de rythmique mesurée sont à l'état latent dans le texte musical d'un troubadour ou d'un trouvère. (1) Prenons, en effet, la jolie chanson de Thibaut de Champagne, dans le manuscrit français 844, fol. 61 r°, de la Bibliothèque Nationale de Paris :



Nous retrouvons facilement dans cette mélodie l'application des règles du premier mode, dont les formules se superposent d'elles-mêmes au texte ancien et nous obtenons la transcription suivante :



Le caractère syllabique de cette mélodie en laisse très nettement apparaître le dessin rythmique, mais si des ligatures remplaçaient des notes simples, la construction générale de la phrase n'en serait pas modifiée, la loi d'équivalence maintiendrait les proportions.

Seulement nous devons dire ici que les transcriptions de chansons, c'est-à-dire de pièces monodiques, n'atteindront jamais au caractère de quasi-certitude, que présente la remise en partition des motets, même les plus anciens, où nous trouvons dans les rapports harmoniques un *criterium* précieux de nos conjec-

(1) Tandis que nos études préparatoires sur la rythmique des motets nous amenait à étendre aux monodies des troubadours et des trouvères l'application des formules modales (voir notre *Rythmique musicale des troubadours et des trouvères*), un confrère d'outre-Rhin, M. Jean Beck, de Strasbourg, arrivait de son côté aux mêmes conclusions. M. Beck publie présentement le résultat de ses recherches, mais son travail n'étant pas encore paru, nous ignorons ses procédés de démonstration. Toutefois, bien que nous ayons travaillé d'une façon indépendante, nous tenons à reconnaître que, dans cette question de l'application des formules modales à l'interprétation des monodies mesurées, notre confrère a pour lui la priorité de la conception. L'ouvrage de M. Beck aura pour titre *Die Melodien der Troubadours*. (Mars 1908).

tures rythmiques. Nous savons qu'une pièce en vers décasyllabiques doit être traduite à peu près certainement en troisième mode, nous avons ainsi dans la majorité des cas des raisons de nous décider pour un mode ou pour un autre, mais non toujours.

Nous arrivons, entraîné par la force des choses, à une dernière application de la rythmique mesurée du treizième siècle, et cette conséquence est assez grave, pour que nous ne la formulions qu'avec une extrême prudence.

Jusqu'ici, à la suite de l'école musico-liturgique de Solesmes, on a admis que les proses du treizième siècle, d'Adam de Saint-Victor et de ses successeurs, relevaient du rythme oratoire et, dans leur exécution, l'égalité des notes fut toujours, pour nous comme pour tous les partisans de la rythmique bénédictine, un article de foi.

Mais, après que nous avons eu déterminé les principes fondamentaux de la rythmique mesurée du même temps et relevé la correspondance, qui s'établit normalement entre un vers d'une longueur quelconque et l'*ordo* mélodique qui y est joint, nous avons été frappé des incohérences qui résultent d'une exécution fondée sur le principe de l'égalité des notes, quand des formules neumées de deux ou trois sons viennent, de place en place, interrompre le cours de la mélodie syllabique.

Une interprétation des proses fondée sur la pratique modale remédierait à ces défectuosités : elle serait d'autant plus légitime, que nous avons quelques droits à nous demander si véritablement les proses et les autres œuvres nées de la versification tonique du moyen âge ne relèvent point de la musique mesurée. Nous savons déjà que des fragments de proses ont été insérés dans un motet ; nous savons qu'au quatorzième siècle et aux siècles suivants, les proses de l'Eglise étaient chantées en mesure. En était-il ainsi au temps d'Adam de Saint-Victor ? La question, si nous n'osons la résoudre ici, mérite au moins d'être posée.

En effet, et c'est par là que nous finirons, nous pouvons admettre que les origines les plus lointaines de l'*ars mensurabilis*, au moyen âge, se confondent avec les progrès du syllabisme dans la versification. Le rythme libre ou rythme oratoire avait été par excellence le rythme de la cantilène grégorienne, c'est-à-dire d'une mélodie faite pour un texte de prose latine et à son image.

Le rythme de la *musica mensurabilis*, fondé sur les *ordines* et les *modi*, répondait admirablement, au contraire, aux besoins de la versification du treizième siècle, dont l'homosyllabie fut le principe essentiel et dont la prose adamienne fut la plus parfaite manifestation. Ce n'est donc point porter atteinte au rythme libre que de contester son influence sur les proses, les tropes et autres formes de la poésie liturgique, mais c'est, au contraire, en précisant les frontières de son domaine, lui reconnaître, dans ce domaine, une indiscutable légitimité.

Nous n'avons point à suivre ici les destinées historiques de l'*ars mensurabilis* ; nous savons qu'elles furent courtes et que la doctrine rythmique du treizième siècle ne survécut guère au siècle qui l'avait conçue, au moins sous la forme exclusive du mode et du temps parfaits : dès l'époque de l'*ars nova* et des réformes de Philippe de Vitry commence, dans la théorie et dans la pratique, une évolution, qui affranchit la rythmique musicale du joug de la scolastique et l'achemine peu à peu vers le libre idéal de l'esthétique moderne.

Scanned with OKEN Scanner